唐藝研究

任中敏 著
樊昕
王立增 輯校

◎任中敏文集◎
王小盾 陳文和 主編

鳳凰出版社

任中敏文集

王小盾 陳文和 主編

唐藝研究

任中敏 著 樊昕 王立增 輯校

上架建議：古典文學


ISBN 978-7-5506-1932-6

定價：38.00 圓

唐藝研究

任中敏 著
樊昕 王立增 輯校

⊙任中敏文集⊙

王小盾 陳文和 主编

鳳凰出版社

圖書在版編目（CIP）數據

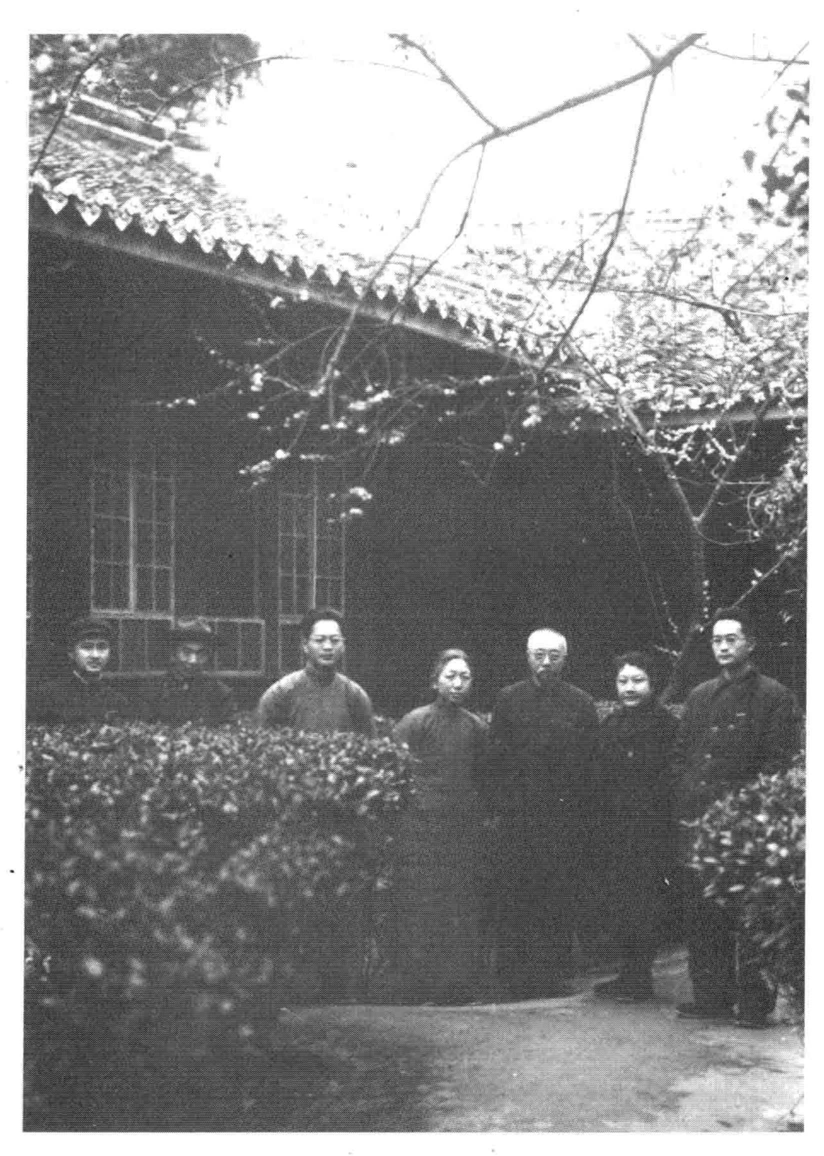
唐藝研究 / 任中敏著 ; 樊昕, 王立增輯校. -- 南京 : 鳳凰出版社, 2013.12
（任中敏文集）
ISBN 978-7-5506-1932-6

Ⅰ. ①唐… Ⅱ. ①任… ②樊… ③王… Ⅲ. ①中國戲劇－戲劇史－唐代－文集 Ⅳ. ①J809.242-53

中國版本圖書館CIP數據核字(2013)第294979號

書　　名	唐藝研究
著　　者	任中敏
輯　　校	樊　昕　王立增
責任編輯	李相東
出版發行	鳳凰出版傳媒股份有限公司 鳳凰出版社(原江蘇古籍出版社) 發行部電話025-83223462
出版社地址	南京市中央路165號,郵編:210009
出版社網址	http://www.fhcbs.com
經　　銷	鳳凰出版傳媒股份有限公司
照　　排	江蘇鳳凰製版有限公司
印　　刷	江蘇鳳凰通達印刷有限公司 南京市六合區冶山鎮,郵編:211523
開　　本	890×1240毫米　1/32
印　　張	9.375
字　　數	270千字
版　　次	2013年12月第1版　2013年12月第1次印刷
標準書號	ISBN 978-7-5506-1932-6
定　　價	38.00圓

(本書凡印裝錯誤可向承印廠調換,電話:025-57572508)



20 世紀 50 年代任中敏先生（右三）與王志淵（右二）攝於四川大學

任中敏先生文集序

本文集是任中敏先生學術著述的總集。

先生名訥，字中敏，江蘇揚州人。早年治北曲和北宋詞，故自號“二北”；晚年從事唐代文藝研究，故又號“半塘”。他出生於 1897 年，即戊戌變法的前一年；辭世於 1991 年 12 月，即蘇聯解體的同一個月：享壽九十五年。他一生經歷了很多歷史事件，其中關係最直接的有“五四”運動、抗日戰爭、社會主義改造和“文化大革命”。先生一直以最積極的態度應對複雜多變的社會環境，所以在九十五年間，不僅有過像普通人一樣的生存，而且有過作爲社會活動家、教育家、學者的生存。本文集正是對於他的學術人生的記録。

先生最重要的學術業績是創立了散曲學和唐代文藝學。本文集圍繞這兩個中心而編成，可分爲四個部分：

第一部分散曲研究，包括《散曲叢刊》、《新曲苑》兩部叢書以及《散曲之研究》、《曲録補正》、《詞曲合併研究》、《詞曲通義》等單篇論述。這些著作有兩大内容：一是把古典文獻學的目録、版本、校勘、輯佚、辨僞之法同詞曲學的曲調、韻律、題目、體例研究結合起來，對元、明、清三代的散曲創作和評論做了系統總結；二是在和詞體相比較的基礎上，考訂了散曲的名稱、體段、用調、作法、内容、派别，亦即確認了散曲在文體、風格、功能上的特徵。這兩項工作，建立了散曲學的文獻基礎，釐定了散曲學的術語體系，構築了散曲學的基本框架，從而結束了散曲與戲曲混沌不分的局面，標志著近代散曲學的成立。

第二部分敦煌歌辭研究，包括《敦煌曲校録》、《敦煌曲初探》、《敦煌歌辭總編》等著作。這些著作始於對《雲謡集雜曲子》的著録與考訂，擴大至於對全部敦煌曲子辭的整理與研究，最後成爲關於“在敦煌發現的、一切有音樂性的歌辭寫本”的研究集成。《敦煌曲校録》、《敦煌曲初

探》完成了前兩步，其特點是針對五百四十多首敦煌曲子辭，把校訂考釋與理論研究分别爲兩書；《敦煌歌辭總編》完成了第三步，其特點是收録作品一千三百多首，"合歌辭與理論爲一編"。所謂"理論"，有一個重要項目是辨體，亦即把敦煌歌辭分别歸入隻曲、普通聯章、重句聯章、定格聯章、長篇定格聯章等體裁。經過這項工作，先生不僅提供了一批翔實可靠的音樂文學資料，而且提供了一個結構清晰的學術系統。

第三部分唐代戲劇研究，包括《唐戲弄》、《優語集》以及《唐戲述要》、《戲曲、戲弄與戲象》、《駁我國戲劇出於傀儡戲、影戲説》、《蕭衍、李白〈上雲樂〉的體和用》、《對王國維戲劇理論的簡評》等一批論文。其中《優語集》從表演者及其言論的角度，對中國幾千年戲劇史作了資料展示；《唐戲弄》則用細緻的論證，顯示了唐戲在脚本、戲臺、音樂、化妝、服飾、道具等方面的特徵，爲建立一部以演員和表演爲中心的中國戲劇史作了斷代示範。在先生的著作中，影響最大的也許就是這部《唐戲弄》。它打破"無劇本便無戲劇"的狹窄戲劇觀，重新確認了戲劇的本質；它衝擊以戲曲代替戲劇的舊習慣，既展示了戲劇形態的多樣性，也提升了戲劇研究的資料品質。中國的戲劇研究從此開了新途，從以文學爲中心轉變爲以表演爲中心，從一元的進化研究轉變爲多元的形態比較，視角和視野都有了很大改變。

第四部分唐聲詩研究，包括《唐聲詩》一書，也包括作爲資料準備的《教坊記箋訂》和作爲理論準備的一系列詞學論文。《教坊記箋訂》有兩個重點：其一考訂唐玄宗時期的教坊制度和人物事跡，其二考訂當時教坊所保存的 46 支大曲和 278 支普通曲子。後一内容，正好爲《唐聲詩》研究提供了資料基礎和認識基礎。《唐聲詩》是以配合燕樂曲調的齊言詩爲研究對象的。其操作方法是：先輯成唐代齊言歌辭約兩千首，從中提出曲調百餘名；次以相關記載排比溝通，建立理論；再據此理論重審各曲，著録一百五十餘調、一百九十餘體；最後從以上三者之間抉剔矛盾，相互改正，完成全書。在這項工作中，燕樂曲調既是理論與資料之間的交叉點，也是把握音樂與文學之關係的樞紐。以燕樂曲調爲綱領，既可以觀察詩與樂的多種形式的關聯，又可以觀察決定歌辭體式的音樂因素和表演方式因素。通過這種深入觀察，先生把詞調形成這一學

術爭議問題提升爲對中古音樂文學的全面探討。

總之,以上四方面工作,都具有建設學術方向、轉變學術風氣的意義。

先生的學術生涯起始於1918年。此年他進入北京大學國文系,師從瞿安(吴梅)教授研治詞曲。1922年畢業以後,他利用瞿安教授奢摩他室和南京江南圖書館的藏書,蒐集了大批散曲資料。1926年至1931年,他在教學之餘,向學術界貢獻出《新曲苑》、《散曲叢刊》、《詞曲通義》、《曲譜》、《詞學研究法》等一批重要著作。這時他只有34歲,但他的學術生涯却形成第一個高峰,彰顯出重視實證、富於批判精神的個性,其具體表現則是重視原本不上大雅之堂的表演性文學,因而重視文學在社會生活中的多樣存在。這種個性事實上貫穿了他的一生。1950年前後,他離開經營多年的漢民中學,在四川大學回歸學術。對於他的教育救國之理想來説,這也許是一個退求其次的選擇;但他的學術個性却因此而得以充分發揚。1951年,他從詞學進入敦煌學,後來又把敦煌曲子辭研究擴展爲敦煌歌辭研究,事實上,這便是把面向作家文學(詞)的研究擴展爲面向社會各階層之文藝的研究。1955年以後,他在好幾項工作上對王國維先生做了糾補,例如繼《優語録》之後編成《優語集》,變《宋元戲曲考》的戲曲研究而爲《唐戲弄》的戲劇研究。表面上看,這些工作的意義是資料範圍的擴大,而究其實質,却是藝術觀念的改變。比如,在《宋元戲曲考》那裏,衡量戲劇的標準是從宋元南戲、明清傳奇到京昆劇的主流戲曲系統,也就是同文人雅士生活相聯繫的表演藝術;而《唐戲弄》却更關注民衆生活中的藝術。依據這一觀念,先生提出了周有戲禮、漢有戲象、唐有戲弄、宋元有戲曲的主張。這個主張意味著,中國戲劇史實即若干戲劇形態相更疊的歷史;不同形態的戲劇有不同的社會功能,但它們具有同等的學術價值。

在近代中國,先生代表了一種不多見的人物類型。他曾經長期從事政治活動和教育活動,但學術却成爲他實現生命意義的最好方式。他到五十五歲才正式選定作爲學者的道路,但他由此改寫了學術史上的某種記録:讓寫作高峰出現在花甲之年,並使學術創造力延續到九十高齡。他一貫以獨立特行者的面貌出現在學術舞臺之上,研究作風和

任何人都不相同。他全力以赴從事資料工作,却使這種零度風格的工作充滿熱情,成爲富於理論意義和人格力量的工作。他很少參加學術活動,一生都以邊緣人的身份"閉門造車",而這種情況却恰好成就了他的學術個性。作爲一個成功的學者,在他身上似乎隱藏了一些特殊的秘密。

秘密應當在於:他是把學術當作一種生存方式來看待的。他始終以奮發的態度進行學術工作,學術是他陳述生命的語言。如果説,真正的學者總是具有同學術合一的傾向,那麽,我們可以用"不平則鳴"、"激憤出詩人"的比喻,來解釋他投身學術活動的動力。

1919年,他曾攜帶"五四"的風烈南下揚州,在二十四橋張貼了一批激揚的文字。這一姿態,也就是他走上學術舞臺的姿態。他把這一姿態保持到教育活動中;而當他的教育事業夭折之時,他又在全部研究工作中刻下了作爲批判者的印記。他懷疑聖人和經典,於是矚目於通俗文學。他崇尚"蒸不爛、煮不熟、捶不匾、炒不爆、響當當"的銅豌豆性格,於是弘揚具有豪放本色的北宋詞和元代北曲。他偏愛不入大雅之堂的文學,於是以極大熱情投入對這種文學作品的整理——早年是《一半兒》,晚年是敦煌曲子辭。他的目光不斷被具有平民色彩的事物吸引,於是越來越深地進入那些發生狀態的文體和文學現象。他輕視正統和權威:面對戲曲和戲曲研究的貴族化傾向,他提出飽含民間色彩的"戲弄"概念;面對詞學研究中的正變尊卑觀念和因之固定下來的"詩變而爲詞"的成見,他提出"唐代無詞"的主張和"曲－詞－曲"的文體演進綫索。他的工作不免有某種主觀性,但幸運的是,他所信奉的批判精神,作爲20世紀中國學術的寶貴建樹,天生地包含了某種科學傾向。所以他總是能夠敏鋭地認識對象的本質,找到最具前途的學術課題。此外,他始終不渝地倡導嚴正的爭鳴。他和幾位親密朋友的往來書信,均貫穿了激烈的學術爭論。他一生只具體地指導過一篇學位論文,他的指導意見也可以概括爲簡單的兩句話:"要敢於爭鳴——槍對槍,刀對刀,兩刀相撞,鏗然有聲。""震撼讀者的意志和心靈!"

事實上,先生的批判精神或反傳統精神不僅使他比同代人更加接近科學,而且,也使他更頑强地戰勝了逆境。20世紀50年代以後,學術

成了他砥礪意志、張揚個性的手段。他的生活軌跡表明：環境越是惡劣，他越能成功自己的學術。20世紀60年代中期，作爲一個政治身份晦暗的古稀老人，他曾就敦煌曲子辭的校勘問題和創作年代問題，發起一場有中國臺灣潘重規、中國香港饒宗頤、日本波多野太郎等知名學者參加的國際大討論。這一事件，可以看作他對於當時環境的特殊反應方式。同樣，他也向自己所面臨的種種極限反復提出挑戰：總是按大禹治水的方式設計學術工作，在所研究的每一個課題範圍內，細大不捐地疏理全部問題；總是用竭澤而漁的方式搜集資料，上窮碧落下黄泉，不放過有關研究對象的蛛絲馬跡。他的學術具有堅實而强健的品格。

面對先生的學術業績，我們不免會去思考研究方法的意義。我們發現，方法其實是聯繫研究者和研究對象的媒介，是研究者的精神個性同作爲研究對象的資料品質的相互適合。先生的研究方法，也明顯表現了受制於個性與資料品質的特點。學術個性使他進入了一系列處女地，這樣一來，他勢必以最大力量來進行資料建設，採用資料工作與理論工作並舉的研究方法。他所處理的資料往往是非經典的資料，這樣一來，他勢必從文化角度或伎藝角度認識文學，採用社會史的研究方法。以文本爲中心的文學研究一旦讓位給以事物關係爲中心的文學研究，他又自然要把以書籍爲單位或以作品類别爲單位的文獻整理，轉變成以課題和問題爲單位的文獻考訂與理論總結。此外，課題和價值觀的更新，使他在敦煌歌辭校勘等工作中，採用了勇於按斷的治學方式。人們往往依照文獻學的常規對這一方式加以批評，却没有想到，它同樣有研究個性與資料品質方面的緣由——敦煌歌辭資料其實不是“典籍”資料，而是“文書”資料。它多爲孤本，往往殘缺，且由於經過口頭流傳以及由民間書手謄寫等原因，有大量不易死校的訛字異體。爲了取得一份可讀的文本，難免要根據訛别規律、名物制度、通假字音變的時代特點等知識，作較爲大膽的“理校”。這也就是清代校勘家所説的“考異”。這件事説明，先生工作中的種種不圓滿，是應當從積極角度來理解的。因爲它可能不屬於舊的學術範式，而包含某種前指意味，需要後續的開拓。

由於以上理由，今把先生的學術著述整理出版。本文集除副主編

陳文和教授以外，其他整理者都是先生的弟子門生。其分工如下：

喻意志、吴安宇：整理《教坊記箋訂》；

楊曉靄：整理《唐戲弄》；

金溪：整理《散曲研究》；

曹明升：整理《散曲叢刊》；

許建中、陳文和：整理《新曲苑》；

王福利：整理《優語集》；

張之爲、戴偉華：整理《唐聲詩》；

樊昕、王立增：整理《唐藝研究》；

何劍平、張長彬：整理《敦煌歌辭總編》；

張長彬：整理《敦煌曲研究》；

李飛躍：整理《詞學研究》；

伍三土：整理《名家散曲》。

另外，本文集所用照片由鄧傑教授提供。

王小盾

2013 年春分日

目　録

唐戲述要

年來對唐代配合音樂之文藝作全面檢討，每以聲詩、大曲、雜言歌辭、著詞、戲弄、變文諸體情形驗諸近代學者之著作，發現聲詩與戲弄兩體與世人隔閡太甚，誤會太多。因各有所述，得《唐聲詩》與《唐戲弄》二稿，皆尚在醞釀修訂中。兹先據後稿之端緒撮爲此篇，就正國人。

近四十年，王國維首創《宋元戲曲史》及《脚色考》等（以下總稱王説），海内外人士治我國戲劇史或作戲劇概論者遂紛紛焉。惟所詳皆趙宋以後事，次之反爲周秦前後遠古之伎，而獨略於唐五代之三百餘年。且因王説作初步研究，雖斷代宋元，目的則全在闡揚元劇與元曲文章，其述宋以前者無一不爲元劇地步：於漢認爲百戲時期，於唐認爲歌舞與俳優時期，衹信宋代方有戲曲變化。蓋未及就敦煌寫卷與《永樂大典》等資料考慮；對唐戲則抛棄側面背面資料不用；對正面資料又僅用什二三；又專重考據，不作適度之推論；間有想像亦偏向消極。結果僅舉唐歌舞戲五，謂已"止於此"；其中唐人之自製者僅許《樊噲排君難》一劇，又認爲簡單呆板；於唐之滑稽戲僅舉十事，指爲以語言調謔爲主，不及表演：於是斷定唐代無真正戲劇。自後徐史（慕雲）、青史（青木正兒）、董史（每戡）、周史（貽白）、鄭説（振鐸）、馮説（沅君）、盧説（前）、劉説（大杰）等凡及唐戲範圍者，無不因王説先入爲主，奉爲圭臬，殊少逾越或辨正。影響所至，不但唐戲不明，對漢晉六朝宋金之戲亦均有所蔽，遂於我國全部戲劇之發展認識與演進理論中，長期留存顯著之成見而不覺。

兹從王説所用十五單位初步擴爲斑斑可考之五十單位（歌舞類戲約三十，科白類戲約二十），再集中正面、側面、背面資料及敦煌資料，而加以適度之推論，結果乃大不同。例如從五百首敦煌曲之表現，已肯定隋唐燕樂歌辭自始即齊雜言並用，隋能有《望江南》，武周能有《蘇莫遮》，開天能有《内家嬌》、《菩薩蠻》等（詳拙著《敦煌曲初探》）。雜言即

後世所謂曲也;於是解除王説以下對唐代戲曲認爲不能有如南北曲者之顧慮。敦煌曲《鳳歸雲》後二首以語體代言問答演故事,已具備戲曲之全部條件,且可能即岑參《玉門關蓋將軍歌》内之歌舞戲,因同演《陌上桑》型故事,又同在西陲也。《搗練子》代言問答演孟姜女,《南歌子》代言問答演"問相思"等,均可能爲戲曲。敦煌曲用方言俗語,設詭喻奇譬,又在在開金元北曲、明清小曲之門徑。更有敦煌百餘本變文,於表現唐代講唱本規制中,有分明標注"吟"、"韻"、"白"等體段者,加以文章恣肆生動復如《季布駡陣》等篇,間接乃透露唐劇本内早有曲白相生之格局,與豪辣灝爛之文章。王説因元劇用套曲而誤認凡戲曲非成套不可,於是信唐宋如有戲曲必爲大曲,董、周諸史從之,盧説更著,蓋根本否認唐戲能有説白也。但如《蘭陵王》、《踏謡娘》二劇所用,據《碧雞漫志》、《律吕正義》等書,應是换頭三遍之曲,並非大曲,再證明敦煌雜曲中之代言問答演故事,《踏謡娘》、《西涼伎》之有説白,及三十本歌舞戲内有二十七本用雜曲之事實,然後肯定唐戲曲乃重用雜曲,間用大曲而已,便又消除近人對於古戲曲所有之一大誤解!

研討戲劇必借重劇本、劇目與劇説。宋於劇説外猶有劇目,唐於劇説外本目俱亡,故治唐劇最難。然在劇説中如陸羽自傳(《全唐文》)明謂入伶黨,爲"伶正"與"伶正之師",作《謔談》三篇,史傳則稱羽"匿爲優人,作詼諧數千言"①。《樂府雜録》謂羽爲李仙鶴撰參軍戲詞。成輔端演《旱税》有戲詞數十首。蔡南史等編《義陽子》戲有"團雪"、"散雪"二章。李昉等又曾纂修《周優人曲辭》二卷。——是唐五代之有劇本,昭昭然矣!羽以文人躬親扮演兼導演與編劇,宋金元明無聞也。鄭説曾憾我國無十三世紀以前之劇本與劇作家,當知不然。蓋謂有本不傳尚可,謂無本則不可;謂有劇作家不傳已不可,謂無劇作家更不可耳!《舊唐書·顧況傳》謂況"率多戲劇文體"。《唐才子傳》謂沈佺期於《回波舞》作"弄辭",韓愈《答崔立之書》所謂"俳優者之辭",皆戲劇文體也。若推此種文體之由來,分明已反映當時必有劇本。《太平廣記》載《嵩岳

① 今校:"羽'匿爲優人'",原作"羽爲優人",據中華書局1975年版《新唐書》卷一九六陸羽本傳改。

嫁女》篇，於故事敘述中插齊雜言對唱之歌辭，並見情節科範與排場，倘掩其首尾傳奇形式，則儼然一唐劇本也！（乃側面材料之例）故從敦煌唐雜曲、唐變文、唐戲劇文體、唐傳奇之所示，加以唐人之所著述，多面集中，而後唐劇本與戲曲之問題乃得初步解決。周史於此不得已而屬望於第二敦煌石室，實則舊室寶藏與眼前許多資料，均尚未發揮作用耳。舉此一端以概其餘。

再略言劇目。如宋官本雜劇目及金元院本目總數近千者於唐誠未見，但唐已有曲目。《教坊記》、《羯鼓録》及《唐會要》所見三目，包含不同之調名不下七百，益以此外零星所見亦總近千。其中確發於本事者約七十，而七十之中竟有不少是戲曲。如《舍利弗》及《摩多樓子》二調，一面結合德人吕德教授從新疆吐魯番考古資料内所發現之印度貴霜朝梵劇三種，最要者乃演目犍連與舍利弗二人皈依故事（見許地山文），一面結合李白等有《舍利弗》及《摩多樓子》曲辭，一面再據《樂府雜録》載唐戲中有《弄婆羅門》一類，乃知二調確爲戲曲，並知梵劇入中國至遲在唐以前，我國之目連戲以盛唐《弄婆羅門》内所見者爲最早。周氏曾謂北宋東京勾闌演《目連救母》劇爲我國戲曲之具體形成，許、盧二氏均謂梵劇直接影響我元劇，當知又不然矣。更如《教坊記》大曲名之《吕太后》必亦戲曲。試看元劇有馬致遠之《吕太后人彘戚夫人》，李壽卿之《吕太后夜鎮鑑湖亭》、《吕太后定計斬韓信》、《吕太后祭滻水》，石君寶之《吕太后醢彭越》，于伯淵之《吕太后餓劉友》等，可能皆淵源於唐戲也（乃背面材料之例）。他如《阮郎歸》、《阮郎迷》二調代表兩段情節，按諸曹唐《大遊仙詩》曾將全部故事分爲五個情節，戲劇意味極濃！唐代可能演此戲。《别趙十》、《憶趙十》、《哭趙十》，三調情形相同，晚唐李可及曾唱入極著名之拍彈，亦可能是戲。尤有意義者：《武林舊事》列南宋大小全棚傀儡名目，内有《麻婆子》、《穿心國入貢》、《六國朝》、《四國朝》、《鳳阮嵇琴》、《快活三郎》、《快活三娘》等，皆當時傀儡戲；而《教坊記》曲名内早有《麻婆子》、《穿心蠻》、《西國朝天》、《嵇琴子》等。足見宋之此數傀儡戲皆本於唐，而唐之此數曲皆戲曲，惟在唐入歌舞戲抑入傀儡戲不可知耳。《三郎》、《三娘》二劇雖與後世曲調《快活三》相應，唐曲名内未見，但《教坊記》固有《看月宫》、《玩中秋》等調，以玄宗中秋入月之神

話爲題材，唐代民間早將《三郎》、《三娘》搬演入傀儡戲，固意中事，不足爲奇——此又追求唐戲之一條大道耳。

再略言劇説。唐劇説之傳者以《教坊記》與《樂府雜録》最具體，然皆殘本，迥非原書，乃大憾事！此外散見之正面資料若以唐五代爲範圍，據初步收集眼前所見已在三百條以上。倘集中十倍力量博極群書，結果自未可限。惟唐人私生活中雖已深得戲劇樂趣，而封建心理與禮教僞裝仍十分濃厚！故表面則鄙之斥之諱之。不但正人君子不肯道，即道之者亦大都矯飾扭捏，附會古名古誼，實際指戲，表面説成樂舞，於是雖有劇説幾乎等於無劇説，有戲便成無戲。《唐戲弄》有《去蔽》一節，於此曾立十九條例，盡量揭露，兹舉其二：中唐之《西涼伎》，據白居易詩乃"忍取西涼弄爲戲"，據元稹詩不過"每聽此曲能不羞"而已，二者名義相差甚遠。按其内容則化裝、代言説白、生動表演、標準西涼樂、精美軟健舞等之綜合伎藝也，故能達深微情感，伸偉大意義，而收高度效果，造綿遠生命！（明末蘄州鄉戲内尚有《西涼伎》殘餘，詳楊憲益《零墨新箋》）若專據元詩則亦樂耳曲耳，何戲之有！馬令《南唐書·談諧傳》載李家明演《自家何用多拜》，有今老生、老旦、小生、小旦、貼旦等脚色登場，乃一鮮明可喜之小戲，當時曾收十分美滿極有關係之效果，然而史家則列爲談諧，世人亦向來談諧之而已，寧認爲戲！

自《史記·滑稽列傳》起，如《伶官傳》、《談諧傳》等，乃至唐宋人筆記雜書所載優語，其惟一目的皆在表彰優諫，賞其微言大義；若優諫外，從來無兼爲戲劇立言者。其述優諫皆截取意義筋結處，三言兩語以告讀者足矣，不及其事之前後左右，紛華雜彩也。然而從戲劇之體用看，絶無頂點之一斷片突出孤露於戲臺上又戛然而止之理，勢必暗藏意義於情節機趣及熱鬧場面中。昔日皇帝在政治上之幼稚往往不殊兒童，然如唐玄宋徽等在享樂方面絶不幼稚！謂如唐參軍戲與宋正雜劇在殿廷大宴帶儀式性，或後宫曲宴全然私生活中，皆如《優語録》所見優諫，劈頭即譏諷匡諫，三言兩語，十分鐘便收場，雖兒童亦不耐看，謂皇帝輩樂之，恐非情理，殊難置信。元王曄纂《優諫録》名正義明。王氏序所輯《優語録》，謂"戲劇之源與其變遷之跡可以考焉"。誠然，但若誤會於上述一層，遂入歧途，將愈考愈遠！蓋在古人乃僅存優諫之一臠，在王氏

則認作演出之全部,因此乃不滿其伎爲簡陋單調,而斷曰去真正戲劇尚遠,王氏以後諸家無不從同。非唐戲去真正戲劇之尚遠也,乃吾人去唐戲真象之尚遠耳!故唐以來之劇説或無中實有,或有中實無,不善用之乃得其反,不可不察。古人之劇説皆寫於劇本存在與劇正流行時,略助當時人了解而已,故不煩言;並未專爲後世古劇本已亡,劇制已變,仍求了解古劇,適應後人此種需要而預有編撰,面面俱到,並保其必傳,以交納於後人手中,使一目了然也。

何以曰"唐戲弄"?並非兼包隋唐百戲以鋪張内容,填實空虚也;正相反:盡剔百戲惟恐不及,目的專在表現戲劇。拙見以爲後世戲劇向縱深發展遠過唐,而唐戲向横廣發展遠過後世。唐戲與其社會現實間之融渾程度甚高。凡曰"弄參軍"、"弄假官"、"弄假婦人"、"弄孔子"、"弄婆羅門"、"弄老人"、"弄郃翁伯"、"弄賈大獵兒"、"弄白馬"、"弄傀儡"、"弄猴"……伎術調弄之含義實較少,若人事戲弄之意味則較多。雖在封建時代,而孔子可弄,快活三郎、快活三娘可弄,妃主王公可弄;莊宗以"劉山人省女"弄劉后,崔鉉以"療妒"弄其妻;貪官污吏,權相庸主,政敵同袍,今歡古愛……皆可以弄。唐人視眼前人事無不可作戲劇題材。唐人視設一戲如詠一首詩,作一篇賦,極其自由,絶少顧慮。發揮其戲劇性與戲劇趣味便是,重效果而不重形式,更無任何制度須守。故太宗之子承乾好演突厥喪儀,自扮死酋,使户奴作臣子,設穹廬旗纛衺辮,化裝布景,無不逼真,剺面流血,奔馬環尸號哭,不哀者重處,演畢已忽復起大笑。高宗設活道場,盡廢土偶木像,而以内人扮菩薩,以北門武士扮金剛,周繞禮拜,極歡而罷。晚唐王棨《耕弄田賦》竟曰:"戲或是戲,爲勝不爲。"措辭最老實,非賦漢制也,乃賦唐風耳。文人如蔡南史等編演《義陽子》生旦戲,直入王士平、尚義陽公主之悲歡離合,妄圖挽回,不知忌諱;德宗不怒其戲劇風,而怒其違忤己意,始加斥逐。民間傀儡戲取材之恣縱自由已於上文略見。《夢粱録》謂宋傀儡戲多虚少實,若唐傀儡戲適得其反!致使顧況、盧綸輩看罷終場,莫不感慨欷歔,播諸篇詠,杜佑以致仕後日日布衫小駟,留連市中之盤鈴傀儡爲滿足,其爲伎之確有可觀,效果甚著可知。

尤值注意者:從古俳優演進爲科白類戲之間,尚存在一種俳優行

動，雖屬過渡，却有特殊意義。近人贊優伎之精者曰“活曹操”、“活魯肅”，其伎要不能及上古優孟之爲“活孫叔敖”。近人矜嚴其戲劇發展史觀，必不許可“活孫叔敖”爲真正戲劇；實則此中并非真僞之分，乃浪漫與整飭之别耳。“活孫叔敖”有高度塑造藝術，有動人之情節，有深美之歌唱，實一本古浪漫派戲。或認爲優孟引莊王入戲劇行動，或認爲馬遷故用滑稽筆法，使劇中劇外不分，致衒惑讀者數千年久。然此種當場牽合劇外人物以入戲劇行動之事例於五代尚有之。敬新磨諫莊宗畋獵，乃驅遣其訓練有素之劇團臨時動員，刹那間縣令及莊宗皆被化入戲劇境内而不自覺。此種靈活手法，奇異格局之戲劇，在當場觀衆——四圍之農夫前所奏效果特高；在莊宗内心所奏效果亦高；以後皇帝畋獵當不至再毁民間禾稼。謂爲常故，則有機權，謂爲俳優，則有動作，姑謂之爲“戲劇行動”。莊宗演劉山人省女，後半亦賴劉后被化入劇中担任女主角而不自覺，其一呼一吸無非真情實態，於是在計劃觀衆——群妃及宫人之前，自然完成整個戲劇行動，亦奏特高之效果。倘嗤此種戲内戲外混雜之局不成戲，爲幼稚頑耍，而此種説法爲幻妄者，亦意識上不習慣而已，并無何種理論依據。請看元明雜劇傳奇爲真正戲劇，乃今人所公認矣，但開場前由生旦以原戲裝登場作開呵，正演之間又由劇外人突然登場喝斷，作劇外之贊導一番曰按喝，又何嘗不是戲内戲外混雜？又何嘗因此便否認其爲真正戲劇歟？（孫楷第《也是園劇考》）以對古伎藝之幻想來誇張古劇固不可，執近代戲劇制度之習慣而鄙薄古伎藝亦不必。——綜上所述題材、演法、效果、戲劇風及戲劇行動等情形，不得不稱唐五代戲劇所含之此種特點曰“無限現實”，以與唐以後戲劇之有限現實、部分現實，甚至脱離現實者别。

於此應略陳唐科白類劇——參軍戲及其他，王説所謂滑稽戲者之最高價值。此類戲依作用分匡諫與笑樂兩部。匡諫之實際表現良非易易！王氏雖有《優語録》表彰優戲，而王史一再指參軍戲祇能演時事，託爲故事之形而已，引爲缺陷。青史承此旨尤切，直目爲幼稚。未識此種演時事正唐戲之合於其特點無限現實，便於達成較高之戲劇企圖與使命處，《南唐書》所謂廓人主褊心，譏當時弊政，先順所好以攻所蔽者，乃伎藝中一種沉着機警而且精細之工夫也。其人必富文藝才與表演力，

尤須有捋虎鬚批逆鱗之膽量，與勇於犧牲之志節。顧德宗時成輔端編演《旱稅》被決殺！憲宗時編演劉闢責買者被杖，戍邊；懿宗時以戲忤寵勛者被擒，將斬；後蜀時以王衍爲戲者被斬！……結局大抵如此慘烈！可考者數端，不可考者不知若干。千載之下但見擔當者前仆後繼，置生死禍福於度外，亘唐宋六百餘年不輟，至元乃絶。此種精神應離所演戲劇獨立歟？抑彼此不可分割歟？輔端戲辭數十篇之多，迎頭聲討統治者殘賊百姓之罪惡，乃我國自有戲與戲辭以來確實撼動當時社會人心，有文獻可徵而時代最早者，應列爲我國第一流戲辭中之第一本！輔端欲出千萬人於水深火熱，遂挾雷霆萬鈞之力與彼殘民以逞者作殊死鬥！雖犯斧鉞鼎鑊至於斷脰捐軀而不顧，唐以後戲劇、劇人、劇本中顧曾有否？馮説論漢唐曰："縱觀這千餘年的戲劇真是幼稚得很！既無正式的舞臺，又無寫定的劇本，只是隨便頑耍而已。"若輔端之爲劇與辭并以身殉藝者，隨便云乎哉！頑耍云乎哉！

我國戲劇真源在歌舞與俳優。歌舞發展爲歌舞類戲，俳優發展爲科白類戲，極其自然。論唐代歌舞類戲之發展，在客觀環境中已具備五項優厚條件，故確已臨成熟階段：一樂曲最盛，二舞容最盛，三歌辭體裁最廣，四講唱伎藝已張，五傳奇故事新異不窮。近人爲唐歌舞戲慮者重在無説白一層，以爲因此去真正戲劇尚遠，盧説於此主張尤力。未思唐伎中俳優在前，講唱在後，均已特別開展，而謂先民智慧低劣，尚不知引説白入戲劇，未免杞人之憂，管蠡之測。試看《新唐書·武平一傳》敘初唐合生戲，明謂"歌言淺穢"，乃指歌與言二事，非指歌辭一事；常非月《詠談容娘》即《踏謡娘》詩，明謂"歌要齊聲和，情教細語傳"[1]；白居易詩於《義陽子》劇明謂"名情推阿軌，巧語許秋娘"；《教坊記》敘《踏謡娘》，白居易詠《西涼伎》，於説白情形尤詳，豈容抹殺不顧！敦煌變文未發現前，又孰信唐人曾如此唱、如此講乎！兹爲彰著唐戲之伎藝，特在一般歌舞戲内拔其尤者曰"全能類"，謂兼備樂、歌、舞、白與表演五伎，暫以《踏謡娘》與《西涼伎》二劇爲例。近人對唐戲誤會之深，於《踏謡娘》一

---

① 今校："齊"，原作"高"，據陝西人民教育出版社 1996 年版《唐人選唐詩新編》本《國秀集》改。又，《全唐詩》卷二〇三於"齊"後注"一作索"。

戲已可概見。因竭力抑低其戲劇性至於零，遂認《踏謡娘》爲踏歌而已（許地山、張壽林、李嘯倉説）；其猶認爲舞者則以爲與《蘭陵王》同，皆戴假面（鄭説）。按《教坊記》稱《踏謡娘》："好事者乃爲假面以寫其狀。"係指男子化裝弄假婦人，《樂府雜録》謂蜀伶"劉真尤能"者是。《隋書》謂文康樂中庾亮家伎追思亮，"假爲其面……象其容"；白詩謂《西涼伎》中"假面胡人假獅子"，獅子用套頭，胡人亦化裝。因三戲皆有許多面部表情，用面具則無從顯現。面具所以狀威猛奇異，非致效於生動變化。此唐人劇説中之有問題，必待歸納多方資料而後可定者。《踏謡娘》一劇之真象得明，將爲唐戲全部之水準刻下一顯明標識，無可動摇，故稿内於此劇曾專篇討論，不厭求詳。

若論脚色，韓熙載當五代末造，北宋文瑩《玉壺野史》載其姬妾"時出外齋與賓客生旦雜處"，馬令《南唐書・歸明傳》謂其與舒雅"易服燕戲，猱雜侍婢，入末念酸"。知生旦末酸之由來，非莊宗時代所創，即晚唐已有。今認《監鐵論》"胡妲戲倡舞像"爲旦之真源所在，宋官本雜劇内之妲不必以爲"姐"訛。初唐合生乃生旦戲，由康國之何懿與襪子主演，二人中必有一妲，乃胡妲最早之唐例，他例尚多。唐代酒家胡以歌舞色相迷人者遍京洛，莫非廣義之胡妲。曰"弄假婦人"乃劇説方式之一，與同時有妲不相抵。妲所至，生必隨之，無待言。參軍戲之參軍蒼鶻即後世之淨與丑。故唐以生旦領歌舞類戲，以淨丑領科白類戲，早爲我國戲劇之部居脚色等奠定深厚基礎。王説因不嚴戲内戲外之别與唐宋之異，至以南宋竹竿子與唐之參鶻同列，殊舛。青史統列古今脚色，以蒼鶻、參軍、弄假婦人爲綱序，甚至以生末繫於蒼鶻，而淨丑集中參軍一身，周史從同，均嫌混亂，蓋未得唐戲已設立之自然系統——生旦淨丑也。惟有掌握唐戲之全部事實與理解後，方可解決我國戲劇之許多重要問題。

最後略論外國關係。印度關係已略見上文論目連戲。至從西域文明論唐戲處，過去表現嫌過分；戲與樂有别，須另覈實。《樂府雜録》於"清樂部"大書特書："戲即有弄賈大獵兒。"因王史不提，諸史皆不提。《通典》舉散樂四大例，明言鉢頭乃西域伎，餘不然，而王史紆迴，謂《蘭陵王》、《踏謡娘》可能皆模仿西域。未慮《蘭陵王》屬大面，大面依王説，

於我國有不可磨滅之古淵源;《踏謡娘》分明爲北齊之地方戲,無絲毫西域風。王氏既否定我漢唐戲劇之全部,然後不知不覺乃示異民族之文化特高,始能有戲,果事實歟? 更言日本關係:將唐戲與日本舞牽合,而降爲唐舞,唐於是又無戲。此以傅芸子説最力,實亦無取。例如日本之舞由龍王入陵王,而稱羅陵王,因同用面具,遂與《蘭陵王》歌舞戲混爲一伎,却將彼此主題絶異,形象絶異,精神風格絶異者,悉置不顧。日本與唐同名之樂舞概壯男之舞,服裝皆尾大不掉,雖不千篇一律,亦十之八九,有圖可按;與唐燕樂中之清樂舞如《玉樹後庭花》等,胡樂舞如《胡旋》、《胡騰》等,多數用少女間或用美男,一片活潑氣象者大異。彼舞必有答舞,唐絶無:制度風格均懸殊。至於彼此名稱何以又相近? 當然有故,宜另求之,不可因名而混實。他如賀昌群早年自信從外國樂舞探究宋元戲曲淵源,乃跳出王史範圍,遂先全部否定唐戲之存在,甚至隻字不提;未知否定唐戲仍是王氏對我國戲劇作初步研究時即已設下之窠臼,賀氏反蹈覆轍耳。時日不居,物情常變,國故無妨重發,真知端賴新材,倘因敦煌、《大典》及多方面繼續發現之資料,而合以舊籍中之點滴記録,當可得康莊之騁,窮古藝之踪。自慚寡昧,敢向時賢立異! 亦貢其迂拙,以學實事求是而已。

(原載《文學遺産》1955年增刊第1輯)

唐代能有雜劇嗎？

一

今春，胡忌先生告訴我：葉德鈞先生發現唐李德裕時，成都已有雜劇。我將這條資料的本身反覆考量，又與它同時代、同地域、同性質的有關情形，詳細比勘一番。結果認爲唐代這種雜劇，可能已是真正的歌舞戲，并非偏重説白的參軍戲，更非戲劇以外的漢唐角觝、百戲，或兩宋隊舞、舞隊，或今日所謂雜技、雜耍等所可相混。此説設若成立，就可引起許多重要問題，例如：(一) 在唐代文化的種種表現中，除了從來已盛稱的唐詩、唐文、唐畫、唐塑、唐樂、唐舞等而外，雖向無劇本流傳，是否能再加入一個新項目——唐戲？(二) 從來認定我國古劇的具體形成，始於宋南戲，或元雜劇，但事實上能否更提早一些？(三) 假如印度戲劇曾影響了我國戲劇的成長，這種影響，究竟應該遲到元人雜劇才有，還是應該早在唐人雜劇即有？(四) 我漢民族對於戲劇一科獨立自發的創造能力究竟有無，或有多少？是否不仰賴他民族對我的輸入，即能自有戲劇？(五) 南宋以前古劇的本子不傳，是否即可認爲那些古劇原來没有本子？或因此便否定那些古劇的根本存在？……這些問題如求解答，都不簡單，在目前説，至少當有待於這一個問題的先決——唐代果能有雜劇嗎？本文雖肯定它能有，并且已是真正的戲劇，惟所列論證是否可靠，看法是否未入歧途，有請大家來檢討一下的必要，予這問題以相當的重視。自從《永樂大典》裏的南戲《張協狀元》和許多孤本元明雜劇被發現，轟動了多年以來，有關我國古伎藝的新材料，久無消息。如今知道唐代已有雜劇，所知雖僅比一個名詞略多一點而已，太不具體，

但也算得是一條最突出的資料，與我國文藝遺産有着很大的關係，似乎不應該冷淡它。

先把這條資料的基本情況弄清楚。李德裕的《會昌一品集》（《畿輔叢書》本）或《李文饒集》（《四部叢刊》本）卷十二，和《全唐文》卷七〇三，都載着《論故循州司馬杜元穎追贈》的“第二狀”——

>……比聞外議，皆以元穎不能綏撫南蠻，又無備禦，責此二事，以爲愆尤。……蠻退後，京城傳説，驅掠五萬餘人，音樂伎巧，無不蕩盡！……臣德裕到鎮後，差官於蠻經歷州縣，一一勘尋，皆得來名，具在案牘。蠻共掠九千人，成都郭下，成都、華陽兩縣，只有八十人。其中一人是子女錦錦，雜劇丈夫兩人，醫眼太秦僧一人。餘並是尋常百姓，並非工巧。……

據兩《唐書》杜元穎傳：南詔攻奪成都，在文宗太和三年，公元八二九。舊《書》説：“大掠蜀城玉帛子女、工巧之具而去。”新《書》説：“蜀之寶貨、工巧、子女，盡矣！”《全唐文》載盧求《成都記》序説：“工巧散失，良民殲殄，其耗半矣！”杜因此事獲罪，貶死循州。李德裕是他的好友，在一番實地調查以後，特進此“狀”，替他申雪。狀内重在辨明兩點：一、被掠人數不過九千；二、其中堪稱“音樂伎巧”或“工巧”，非“尋常百姓”的，不過四人。這裏將“尋常百姓”與“音樂伎巧”鮮明對立，值得注意。唐代有“伎術官”的制度，包含天文、音樂、醫術、陰陽、卜筮，幾種人才，見兩《唐書》的官志及《全唐文·武后定伎術官轉進制》等。李狀所述四人：第二、第三是雜劇的男演員，末一人是景教徒中的眼醫，其屬於“音樂伎巧”，都無問題。惟有第一個“子女錦錦”，究竟是一種什麽人，尚待説明。首先應該肯定她的身份，必須屬於“音樂伎巧”的範圍，不可能是“尋常百姓”。因李狀既將號稱五萬餘人核實爲九千，又從“蕩盡”、“盡矣”、“耗半矣”種種誇辭中，把“音樂伎巧”核實爲四人而已，那麽，這四人之中，當然不容再有一個例外，必然個個都稱得起是“音樂伎巧”或“工巧”才對。若照《舊唐書》所用“玉帛子女”的含義推去，錦錦不過爲普通的少女而已，仍然是個“尋常百姓”，扯不到“音樂伎巧”上來。若在

李狀中去找錦錦必然的"音樂伎巧"的身分,惟有很自然地與下文"雜劇丈夫"相聯繫,認"子女"與"丈夫"乃對辭,"雜劇"二字貫穿上下,"丈夫"指男演員,"子女"指女演員(唐代舞女也限於少女,錦錦亦可能爲舞女。惟此層在李狀中,尚無明顯的聯繫)。此事要點在李氏所據,乃當時派遣專員到各州縣實地調查來的結果,編爲"案牘",呈報政府,作爲減輕杜元穎罪狀的證件,與一般野史、筆記中的傳説或估計不同,其真實性很强！應該可靠。"雜劇"二字,古籍中從未有過;不比"子女",在《禮記》所謂"及優侏儒,獶雜子女",早已無伎藝人發生了關係(遠如賈誼《新書》"官人"篇所述:王者的部屬分六等,到了第五等"侍御在側"時,俳優侏儒,聲樂伎藝,都可"並奏",惟"子女不雜處";到了第六等"廝役在側",大概"子女"也就雜處了。近如唐代與錦錦同時的丁公著規諫穆宗,也曾稱:"沉酣晝夜,優雜子女。")。李狀對此"雜劇"二字,并非擬古,也是依據的調查實録。此二字應出於當時民間,或伎藝人之間的口語,其現實性也很强！更值注意。丢開錦錦不談,既在"音樂伎巧"四字的前提之下稱"雜劇",這種"雜劇"無論如何只有是伎藝,不會是其他。問題祇在這種雜劇果否真正戲劇,屬於那一類型的戲劇罷了。

二

在現已看到的唐代資料中,將"音樂伎巧"與"尋常百姓"對立的,只有李狀;"子女"不入"尋常百姓",而入"音樂伎巧",又不依附古義的,也只有李狀;"雜劇"一辭,除李狀而外,尚無別所見。——所以這些都是孤證、單例而已,從它們本身,難作引申。至於有關這種雜劇的劇本或劇目,迄今未發現,更無待言。專憑這點已知部分,要去推測那未知部分——它的内容如何、形式如何等等,是没有把握的。但我們可先訂下幾個據點來:在戲劇伎藝範圍以内,在李德裕前後不久的時代範圍以内,并在成都的地方範圍以内,仔細查明種種;進一步,再把這些範圍稍稍擴大,凡與"雜劇"同類的名目,如"雜戲"、"雜伎"等,及與"雜劇"不同類的名目,而彼此的活動時常接近的,如"百戲"、"歌舞"、"俳優"等,在

南北朝隋唐五代的一大段時代以内，各自内容如何，也注意一下。如此，局面較廣，資料較多，那有關的已知部分，便從背面、側面，湧現出來了。從它們交互錯綜的各種反映中，李牀所謂"雜劇"的本質如何，就不難看出，甚至可以説是無從隱遁了。再進一步：把過去四十餘年，中外人士對我國古劇作初期研究的精粗得失，踏實檢討一下；把唐五代北宋的戲尚未得到公認的，和南宋元明清的戲已經得到公認的，二者之間的異同、正變如何，也扼要追求一下。經過這些檢討與追求以後，對於肯定唐代此種"雜劇"的結論是否可靠，便覺得格外明顯了。以下姑按照這個步驟，逐一做去。

如果借用唐詩所分的初、盛、中、晚四個時期，來看唐戲，也恰恰相合(話長從略)。文宗太和三年，正是中唐之末，晚唐之初。以公元八二九爲中點，前七十三年是中唐，後七十八年是晚唐。這種雜劇，並非剛剛開始於八二九的這一年，更非截然終止於這一年；至少這前後的兩個七十餘年中，必然存在着它的前因與後果。它的發生、存在與發展，絶不能孤立。它與這前後兩個七十餘年内實際所有的各種伎藝，必然相互聯繫。兹先在中晚唐兩個七十餘年的戲劇情形中，取其比較重要，而對這種聯繫又反映得更明顯的幾件事，來研究一下。必要時，並帶上南北朝的情形，以供參考。

唐代的科白類劇(即話劇)，到了中唐，如普通的參軍戲、假官戲或參軍椿、陸參軍和優胡戲等，各體具備，已有了空前的發展(話長從略)。宫庭方面的表演，全出於教坊；民間方面，也早已有了戲班子的組織。杜佑《通典》(中唐的著作)卷一四六解釋"散樂"，認爲"非部伍之聲，俳優歌舞雜奏"。其意并非指"俳優"即"歌舞"兩伎遞奏，奏了俳優，又奏歌舞。假如這樣，許多歌舞本是"部伍之聲"，本不在散樂之列，就不會提到它了。"雜奏"是説俳優之中雜歌舞，歌舞之中雜俳優，二者雜揉化合，成爲第三種伎藝。它不按儀式部伍，故屬之散樂(參看上文引賈誼《新書》載西漢伎藝中所謂"並奏"的情形)。杜佑舉的例子是大面、鉢頭、踏謡娘、傀儡子與弄婆羅門等，這些實際都是戲劇(話長從略)，而杜氏却稱爲某某"雜奏"，採取這樣一種説法。代宗朝"故事：賜百官宴曲

江，教坊倡顜雜侍”(新《書》一四六《李栖筠傳》①)。實際就是由教坊所蓄的參軍戲班子，到曲江演出，伺候一班官僚士大夫們公宴，但這種“顜”戲裏面，已雜了“倡”戲的成分。史書不從它的本身説，而從它的對外關係説，故曰“倡顜雜侍”。這“侍”字的用法，比起“奏”字來，顯然更不對了(封建時代伎藝人身份低，其奏伎有“供奉”、“侍從”一類的話。暢當詩：“野膳隨行帳，華音發從伶。”白居易詩：“府伶呼唤爭先到。”均可見。舊時民間雜伎人開場，還常對聽衆很客氣地説：“伺候您一段。”)。我們若就它的本質去追求，恰好有一條民間方面的記載，頗能説明問題：淮南俳優周季南、季崇兄弟，和季崇的妻劉採春，組成班子，跑到浙東去表演，“善弄陸參軍，歌聲徹雲”(《雲溪友議》下)。陸參軍的詳情雖不知，若參軍戲的内容是比較可考的(有人從近代雜技“相聲”去推測唐參軍戲，以爲二者百分之九十相同，非常錯誤，説另詳。唐參軍戲内，從無朴擊之事，與宋優戲且不同，其戲劇性幸未遭到這種朴擊制度的破壞。如果不信，細查全部資料便知)。它本以科白爲主，是話劇的類型，但如今竟“歌聲徹雲”了，足見其成分内，已摻了歌唱進去，正替上面的“雜奏”與“雜侍”下了注解。晚唐薛能《吴姬》詩所指，可以兼表宫廷與民間兩面：“樓臺重疊滿天雲，殷殷鳴鼉世上聞。此日楊花初似雪，女兒絃管弄參軍。”弄參軍而用絃管，鳴鼉鼓，其有歌舞可知，也分明是“俳優歌舞雜奏”。唐代雜劇的“雜”，是否就指這種意思，由“雜奏”、“雜侍”或陸參軍等而來的呢？——是一個值得研究的問題。優孟在春秋時演“孫叔敖”，乃以科白爲主的戲，但末尾却用唱“山居耕田苦”的長歌作結，足見話劇帶歌唱的辦法，上古中古原屬一轍，不足爲奇。宋代的“官本雜劇”、“正雜劇”，和元代極其發達的雜劇等，至少在名稱上，是由唐代來的，無可否認。而唐代這種雜劇的“雜”，其命名造意，設若果如上述，那麽，它的本質重在科白與歌舞相錯雜，是顯然有着唐以前的更古遠的淵源在了。尤覺湊巧的：由淮南訪問浙東的那個“周家班”，也是以丈夫兩人，與子女一人爲主體。照此看來：一東一西，不謀而合，安知錦錦不就是西蜀的劉採春呢？(并非説錦錦與採春是一個人)“周家

---

①　今校：“筠”，原作“雲”，據《新唐書》卷一四六李栖筠本傳改。

班”是家人兄弟夫婦組成的，“子女錦錦”與“雜劇丈夫”兩人，雖不能肯定他們也是親屬，但這種關係，在我國古今劇人中，極其平常，後來宋、元、明、清無不有，唐代西蜀的劇人之間，又何嘗不能有！我們應該注意：在此處所舉的事例與理論中，還説明了很重要的一點——近人每每顧慮唐歌舞戲裏没有説白，所以不够真正戲劇的條件（盧前《中國戲劇概論》）。如今知道唐代“雜劇”、“雜奏”等辭的含義，是倡不離顒，或歌舞不離俳優，而顒與俳優所在，必然就是説白所在，無所逃！所以那種顧慮，可以不必再有了，唐戲在近人的認識中，也就應該升格了。

唐代稱“雜劇”的資料，雖祇一見，若稱“雜戲”的，專就中晚唐説，已經不少。如《通典》一四六敘散樂，除舉《大面》等四例，與《弄婆羅門》外，并曰：“其餘雜戲，變態多端，皆不足稱也。”此處“雜戲”，分明指與大面等相同，都是散樂，是有故事性的表演，并非單純歌舞而已。“變態多端”四字，尤爲有力！其表演形式既多種多樣，必然包括戲劇的一個形式在內。我們若認它只能有角觝、百戲等方面的“變態多端”，變來變去，總不會變到戲劇上來，理由何在？設若無理由而這樣説，就不免是有成見了。新《書》八載穆宗元和十五年二月觀俳優百戲於丹鳳樓，又觀角觝及雜戲於左神策軍①。分明已將雜戲劇在角觝之外，但仍不够清楚。《通鑑》二四一説：“二月丁丑，上御丹鳳門樓，赦天下。事畢，盛陳倡優雜戲於門内而觀之。丁亥，上幸左神策軍，觀手搏雜戲。”在同一條史料中，記同月十一天以内的事，將雜戲分爲二類：一是“倡優”的，在宫門内演；一是“手搏”的，在軍中演；——彼此不相混。手搏的是角觝，倡優的是戲劇，其明如鏡（同一東海黄公故事，“三輔人俗用以爲戲，漢帝亦取以爲角觝之戲焉”，見《西京雜記》三。——這是漢代角觝與戲劇，早已各不相混的明證）！舊《書》十七下，稱文宗太和六年宴群臣於麟德殿，“雜戲人弄孔子”。弄孔子的内容，據詳細考查，不外演“夾谷會”，或“泣顔回”，或“在陳絶糧”三事，都是歷史故事劇（話長從略）。“夾谷會”内，必插有女伎歌舞，顯然是“俳優歌舞雜奏”。“泣顔回”内，必歌琴曲

① 今校：中華書局 1975 年版《新唐書》卷八所載原文爲：“二月丁丑，大赦。……幸丹鳳門觀俳優。丁亥，幸左神策軍觀角觝、倡戲。”

的“泣顏回”，所謂“杏壇三操”，也是歌劇。《南部新書》癸説，懿宗咸通間，“十宅諸王習音聲、倡優雜戲”①。這裏“倡優雜戲”四字相連，乃對普通音聲之外的伎藝，作了加重的説明。既又與音聲接近，其劇爲歌舞戲之類可知。猶之盛唐宰相宋璟的兩個兒子渾與恕，“兄弟盡善飲謔，俳優雜戲”（舊《書》九六《璟傳》）。這種“雜戲”，雖與俳優或倡優同列，但曾爲那些所謂“天潢貴胄”或“貴公子”所沉溺，若説有如弄臣所爲，或賣拳棒的所爲，或説相聲、變戲法的所爲，都覺不倫不類，捨戲劇莫屬！正如關漢卿的話：“子弟所扮，是我一家風月。”簡直與清末的“票友”很近了。以上所舉各例之中，“雜戲”的含意，都還可捉摸，彼此略同。惟《太真外傳》稱：“因召兩市雜戲，以娛貴妃。”内容如何不明。又《酉陽雜俎》續集四稱：“太和末，因弟生日，觀雜戲，有市人小説。”所謂“雜戲”，變化得更多端，連説書都包了進去，等於近世所謂“雜耍”了。在當時文人筆下，把這類名詞混同起來用，原屬常事。

若對古代“雜戲”二字的内含，查得更徹底些，就得把話説遠些。北朝的記載中，每見“雜戲”，内容多指百戲；南朝記載所見“雜戲”的情形却不同，多指戲劇（并非謂北朝無戲劇，勿誤會）。《北周書》七或《北史》十《宣帝紀》説，帝與佛像及天尊像，俱南面坐，“大陳雜戲，令京城士庶縱觀”。又説：“或幸天興宫，或遊道會苑……散樂雜戲、魚龍爛漫之伎，常在目前。”《隋書》十四《音樂志》，載此同一回事，只把“雜戲”换作“雜伎”，“爛漫”换作“曼衍”，“目前”换作“殿前”而已。我認爲這種“雜戲”指百戲多，指戲劇少，不但因它與“魚龍爛漫”連貫并稱，尤其注重它的奏伎是公演性質，地點在宫苑的殿前，讓士庶縱觀。南朝文獻提到“雜戲”的，在這一點上正相反，《南齊書》四二《蕭坦之傳》，敘宋少帝時（公元四九四），“後堂雜戲狡獪，坦之皆得在側”。《南史·齊廢帝鬱林王紀》則稱“雜狡獪”，省去“戲”字。“狡獪”是説詐巧及放縱。後堂是不公開的地方。這種狡獪的雜戲，也就是當時不公開的戲，顯然指表情的戲

---

①　今校：中華書局2002年版《南部新書》癸作：“十宅諸王多解音聲，倡優百戲皆有之。”中華書局1961年版《太平廣記》卷二〇四“懿宗”條引《盧氏雜説》作：“十宅諸王，多解音聲。倡優雜戲皆有之。”

劇，而非指表象的角觝、百戲，角觝、百戲是没有什麽不可以公開的。猶之南齊東昏侯，對於各種伎藝，事事躬親，白天則在臣民大衆面前，公演百戲白虎橦，夜間却在後殿内，少數侍從面前，"吹笙，歌，作女兒子"（《南齊書》七，《南史》五，《魏書》九八）。正因爲"作女兒子"是演小旦戲，雖在行爲極其浪漫放縱的東昏侯，叫他白天當臣民大衆面前，公演這個，他還自覺有些礙眼，只好夜間悄悄地演。就連《漢書・張禹傳》説，禹招待一班年輕子弟，"入後堂，飲食；婦人相對作優，管絃鏗鏘，極樂！"（《太平御覽》五六九引如此，與坊本異）明明曰"作優"，不曰"作舞"。從表演地方同是後堂一點看來，實際已是這種雜戲，不過没有直接用這名稱罷了。上文引賈誼《新書》，説王者與第五等部屬"侍御"頑耍時，聲樂與伎藝并奏，但"子女不雜處"。及至與最末一等的"廝役"們在一處耍，則"於夕時，開北房，從薰服之樂"，這時在聲樂伎藝之中，子女一定也就雜處了。這裏一連貫攞出"夕時"、"北房"、"薰服之樂"三點，又推想到演員方面一定已男女雜遝，對於事情的實況，不是刻劃得更清楚了嗎（上文引《通鑑》紀唐穆宗看倡優雜戲，爲何要在門内呢？想來也就是這個原因）？

到了唐代，此種雜戲不公演的情況已變，惟並非驟變，而是漸變。太宗以前"九部樂終，輒奏'文康樂'，一曰'禮畢'；太宗時命削去之"（新《書》二一）。這"文康樂"是化裝爲晉朝的庾亮，演其生平，故事性或不强，却已是一本雜戲，看《顔氏家訓》論傀儡戲"郭郎"的情形可知（話長從略）。太宗一心維持殿廷禮樂的"雅正"，不待儒臣諫阻，便自動把它廢了。高宗要在宣政殿兼設九部伎與散樂，容"命婦"同觀；散樂裏面，正包含有雜戲在。却被袁利貞對他兜頭一勺冷水説："前殿路門，非命婦宴會、倡優進御之所。請徙命婦别殿，九部伎從左右門入，罷散樂不進。"（新《書》二〇一《袁朗傳》）高宗猶不忘"庭訓"，算是委屈依從了一次。到了中宗，又要在兩儀殿公演胡戲"合生"。據武平一的諫書，這種合生戲是民間先有的，"淺穢"、"淫溺"、"媟狎"。中宗却不理那一套，照原様在大衆前面表演了。武平一勸中宗："苟玩耳目，當在後庭。"（新《書》一一九）到了玄宗，從當太子時起，對於這些嗜好就已十分放縱。賈曾勸他："餘閒宴私，後庭伎樂，古亦有之，猶當秘隱，不以示人。"（新

《書》一一九《賈曾傳》)但玄宗盛設教坊,備興散樂,不時公演,并未“秘隱”。武后曾“請禁天下婦人爲俳優之戲”(舊《書》四),《唐會要》三四稱:“禁婦人倡優雜戲,皇后所請也。”足見女優演雜戲,已有普遍到天下的傾向。玄宗初年,曾敕禁“散樂巡村”,是雜戲已深入民間。以玄宗自己那樣愛好散樂,踵事增華,不遺餘力,這種禁敕全屬官樣文章,哪會有什麽實效！至於盛唐以後,雜戲的發展,已完全放任自然,未見有何障礙。就中唐朝野上下整個情形看來:對於這件事,已是其欲逐逐,其流滔滔了(參看下文述“猥褻之戲”等)！在這樣的發展情勢之下,遲到文宗初年,民間已醖釀出“雜劇”來,應該是“水到渠成”,“實至名歸”,不過在名稱上變换了一個字而已,誠何足異！

再查一查“雜伎”。中晚唐所謂“雜伎”,十之七等於“雜戲”,十之三是它更注重音樂。它與近代所謂“雜技團”的表演,專指那些古稱百戲,而今稱馬戲和魔術的内容不同。百戲在表象,并不表情,其效果在驚人,而非感人。如代宗大曆元年(公元七六六),國子學成,魚朝恩知監事,舊《書·禮儀志》稱:“有教坊樂府雜伎竟日。”新《書》二〇七《魚傳》則稱:“内教坊出音樂俳倡侑宴。”説明雜伎連帶樂府,内容是“音樂俳倡”。“俳”與“倡”相連去侑宴,實等於上文所述“倡鞭雜侍”,其伎則“俳優歌舞雜奏”,説來説去,還是一句話。新舊《書·穆宗紀》都曾稱:“長慶元年(公元八二一),觀雜伎樂於麟德殿。”曰“雜伎樂”,第一步看,等於曰“樂府雜伎”;進一步看,等於曰“散樂”。它與有樂無伎的普通音樂不同,與有伎無樂的百戲或馬戲也不同(百戲或馬戲在古時雖亦屬散樂,其表演有時雖亦有音樂伴奏,乃點綴而已。因演員不作正式歌唱,終是配音,並非合樂。《漢書》文穎注曾稱:“角抵亦曰雜伎樂。”應作如是觀)。更向中唐以前查查:如《南齊書》二八或《南史》四七《崔祖思傳》説,劉宋元徽時(公元四七三),“後堂雜伎在太樂雅鄭兩部之外”。既曰“後堂”,如上文所述,乃那種不向大衆公開的雜戲,并非公演的百戲。故上文説:凡稱“雜伎”的作用,十之七就是雜戲。唐高宗時,韋承慶諫太子,舊《書》八八〇稱:“倡優雜伎,不息於前。”新《書》一一六則曰:“浮廣倡優。”這“浮廣”二字,尤有意思！説明這種雜伎,是由倡優從數量、質量兩面,作無限制地發展變化而來的,與《通典》説雜戲“變化多端”的

用意,又一模一樣。也證明"雜戲"與"雜伎"二事,名異實同。崔令欽《教坊記》自序裏稱,玄宗初年曾下詔:"太常禮司,不宜典俳優雜伎。"也和雜戲的廣義相同,等於隋唐兩代稱"散樂",是兼包戲劇與百戲的。

"雜"字已談得不少,再把"劇"字"戲"字略談談。中唐顧況的詩文裏,早已有所謂"戲劇文體"(舊《書》一三〇《顧傳》),内容可詳的、雖尚未達到理想的程度,但專就發生這一名稱而論,已絶非偶然之事。德宗時,樊晃《杜工部小集》序内,也有"江左詞人所傳誦者,皆君之戲題劇論耳"之説(《唐文拾遺》二三)。左思《蜀都賦》裏已説:"劇談戲論,扼腕抵掌。"二字聯名,其早如此。杜牧《西江懷古》云:"魏帝縫囊真戲劇,苻堅投箠更荒唐!"是將"戲劇"寄託於歷史故事中一定人物的表演,其不指角觝、百戲那一類事,顯然可見。敦煌殘卷中,有盛唐時慧超往五天竺國的傳記,敘他在新頭故羅國時,"不見有歌舞作劇飲宴之者"。這一"劇"字,正在歌舞的成分以外,有所加重説明,其爲戲劇,不能抹殺。這類例子,在唐代所見雖尚不多,可是已够説明:遲到晚唐之初,已發現"雜劇"的名目,其事并不突兀(其餘在唐人詩文中,每以"劇"字指兒童遊戲,例甚多,不列舉。唐代的兒戲,出人意表,早已泛入戲劇範圍。如武后在明堂大宴時,玄宗之弟歧王,時方五歲,已在祖母前弄"蘭陵王"大面戲。李商隱的兒子摹仿戲中"張飛胡"、"鄧艾吃",又摹仿參軍與蒼鶻對白種種,事例很多)。所憾的是:上文已進一步指此名乃民間或伎藝人之間所用,而這裏舉的有關"劇"或"戲劇"的事例,都是文人筆下所見,彼此尚有不同。合乎後面這一條件的事例,除李德裕文而外,在史料裏面,還有待於發掘。

這裏有必要,把我國伎藝中,以"雜"爲名的情形,全部綜述一下,然後"雜劇"的意義,將因比較而格外明顯。歷代各體伎藝以"雜"爲名的,不外兩種情形:一是初起之辭,與它同時,必有另一部分不"雜"的伎藝存在,"雜"與不"雜",是對立的。一是因襲前代之辭,與它同時存在的,雖勉强也可找出不以"雜"名的一些伎藝來,但仍不能改變它沿襲前代的關係。逐一數來:

曰雜樂,此名似乎起得很遲。《陳書》一一《章昭達傳》:"盛設女伎雜樂,備盡羌胡之聲,音律姿容,并一時之妙!"與它同時存在的不"雜"

之樂，分明指當時南朝漢族本有之樂。

曰雜舞，漢代已有。據《樂府詩集》在“舞曲歌辭”前的説明，“雜舞”是對“雅舞”而言；雅舞用在郊廟朝饗，雜舞用在宴會，就是隋唐所謂“燕樂”了。宋明帝時，指雜舞爲“西傖羌胡”所有，與“雜樂”的命義相同。

曰雜曲，歷史最悠久。秦漢以來，歷代都有；到唐，運用得更有力！它本身是較短的散曲，數量極多，所屬宫調甚廣，實對當時那些成套的、有組織的大曲而言，唐代尤其明顯。《樂府詩集》在《雜曲歌辭》前面不這樣看，却認爲因它的内容多種多樣，紛繁複雜，故名“雜曲”。原文説：“或心志之所存，或情思之所感，或宴遊歡樂之所發，或憂愁憤怨之所興，或敘離别悲傷之懷，或言征戰行役之苦，或緣於佛老，或出自夷虜，兼收備載，故總謂之‘雜曲’。”此説不甚該切，只要看《樂府詩集》内，凡非雜曲的歌辭，内容照樣複雜，照樣“兼收備載”，也并不簡單，就不能指“雜曲”的“雜”是爲了這個。

曰雜戲，南朝與北朝的性質不同，已如上言，要追求當時不“雜”之戲是什麽，有些困難。但唐代所謂“雜戲”與“散樂”，是一而二，二而一的。與它們對立的，誠如《通典》所指，乃“部伍之聲”。料想南北朝的不“雜”之戲，也指這個“部伍之聲”。“散樂”的始義，照《周禮》鄭注，是“野人爲樂之善者，自有舞”。此義甚重要！就是指的民間精美的戲樂；其性質當然與統治階級所布置，離不開儀式意味的一套“部伍之聲”大不相同。但統治階級對於起自民間的精美散樂，早已染上了嗜好。如隋高祖到煬帝，唐太宗到玄宗，都曾採用由民間來的散樂，甚至沉溺很深。根據許多材料（尤其元白“新樂府”），可以歸納爲三句話：“雅樂使人睡，燕樂使人會，散樂使人醉！”玄宗設了内外教坊與梨園，外教坊又分左右，一面備“部伍之聲”，如九部樂、立部伎、坐部伎乃至全部法曲，一面又縱情於散樂、雜戲，使兩面齊頭并進。好的散樂，全被宫廷吸收了去，加以增飾。“散樂”既然經常儲備在宫廷，它的“野人之樂”的始義，從這方面看，已不存在了，這是社會上層階級向民間吸取新鮮伎藝的一個極好的例子！

曰“雜伎”，如上文言，與“雜戲”大致相同。

曰“雜劇”，與“雜戲”全同，原本應是民間的東西。——這與李德裕

狀内提出“雜劇”的情形完全相符。元代曰“雜劇”，顯然因襲於宋；宋代曰“雜劇”，顯然因襲於唐，都非創造。至於唐以前用“雜劇”一辭的記載，既然迄今尚未發現，我們只好把“雜劇”名與實的創始，暫時放在唐代。等待一日，有更早的資料發現，再爲改正。宋人如吴自牧等，似已不去考慮“雜劇”以外，還有什麽不雜的劇在。他已把“雜劇”二字當作“戲劇”用了，故《夢粱録》有“正雜劇”的名稱。“正”與“雜”，實際是矛盾的。既曰“正雜劇”，按常情，那“雜”字大可删掉，徑稱“正劇”好了。宋時與正劇對立的伎藝曰“雜扮”，或曰“雜班”；曰“雜爨”，或曰“雜串”；又有曰“雜砌”的。這些名與實，都起於宋代，不必去説。

元代風行四折的雜劇時，已先有了南宋的南戲，與金以來的院本，流行南北。若説當時正因爲有了不“雜”的戲劇，如南戲與院本存在，然後才曰“雜劇”，未免過於勉强。因爲“雜劇”一名，元代實在是向宋代沿用得來，又延用到明清去的。元胡祗遹論元雜劇的“雜”曰：“既謂之‘雜’，上則朝廷君臣政治之得失，下則閭里市井父子、兄弟、夫婦、朋友之厚薄，以至醫藥、卜筮、釋道、商賈之人情物性，殊方異域風俗、語言之不同，無一物不得其情，不窮其態。”[①]（《紫山大全集》八）其不確切，與郭茂倩論“雜曲”同。只要看南戲傳奇數千種，金元院本六百多種，其内容比元雜劇更來得雜！胡氏之説，若泛指宋金元各種戲劇的内容則可，若專指雜劇的内容則不可。足見前人對此一“雜”字的含義，尚未能掌握。（王國維《宋元戲曲史》三，所謂“雜戲”，乃他對於宋代“似戲非戲”，和戲劇之支流，共六種伎藝，自行使用的一個總稱，與上文所舉唐代“雜戲”，是一個有源有本的客觀名義，二者固不相干，亦不相同。楊蔭深《中國游藝研究》指《舊唐書・音樂志》“大抵散樂雜戲多幻術”道：“‘雜’亦與‘百’意同，皆形容其名目繁多之意。其後或稱‘百戲’，或稱‘雜劇’，并無一定，要以百戲爲較多。”顯未作全面考查。

總之：從秦漢有體裁輕便、内容繁複的雜曲起，或從南朝有“秘隱”、“狡獪”的雜戲起，直到元明清流行的雜劇止，其中有着一系列相關聯

---

① 今校：“人物情性”，影印文淵閣四庫全書本《紫山大全集》卷八作“人物情理”。

的、以“雜”爲名的伎藝，正説明了處在那中間階段的唐雜劇，曾有它豐富曲折的前因，也有它變化多端的後果。雖然我們目前對於唐代雜劇的内容，尚未能詳指，若聯繫它的前因與後果看來，它分明是處在一個具體的歷史發展當中，在我國戲劇史上，值得補述一下。倘問：早在唐代，就能有真正戲劇的雜劇了嗎？當有信心地作初步的回答道：能。

三

以上從科白類戲出發，將雜劇名目，作了歷史的探討，未免有些咬文嚼字之嫌。這裏應改從中晚唐歌舞類戲的重點情況，去推求唐雜劇的内容。因爲劇本完全不傳的緣故，對於唐代劇體與宋代劇目的確實内容如何，自來同感模糊，難於説定。即如宋代的“正雜劇”，據《夢粱録》説，是滑稽故事，諷諫作用；但《武林舊事》官本雜劇名目内，配合大曲牌名的着實不少，有人認爲這些才是正雜劇，也未嘗無見地。李狀内“子女錦錦”，既有爲女演員的可能，便使我想到：其所演雜劇應該偏重於歌舞類戲才對，因自古迄唐，伺侯在統治者身旁，或“談言微中”，或“突梯滑稽”的，其人只有男性，從未聽説過有女性的。試查歷代流傳至今，至少在二百五十條以上的優語（王國維《優語録》祇見四分之一），不分戲内、戲外，其中屬於女優的，一條也没有。從大體看：唐參軍戲精彩所在，諷諫匡正的那一套并非女優的本色。惟有透過歌言容態，傳情寫怨，沁人心脾的歌舞戲，才是女優的擅場。事實既然説明：中唐陸參軍戲在女優劉採春等演來，是“歌聲徹雲”，晚唐吴姬所弄的參軍戲，於絲管以外，還鳴鼉作舞，那麽，從而推想這種有女演員參加、配合歌舞、經過變化的參軍戲，就是李狀所稱“雜劇”的種種内容之一，大概不至離開事實過遠吧。

設若拋開錦錦是女演員一層不談，泛從中晚唐歌舞類戲的情況中，去找重點來研究，那就感到李狀所謂“雜劇”裏面，可能容納着内容相通的兩種成分：一是晚唐資料中發展到更具體的“弄假婦人”，一是中唐曾有顯著記録的“猥褻之戲”。

“弄假婦人”，實際是以生旦爲主角的歌舞戲，對晚唐説，早已不是什麽新奇的東西。歷史上寫得明明白白：如魏齊王芳於公元二五三年左右，“作遼東妖婦”；齊東昏候於公元五〇〇年，“吹笙，歌，作女兒子”；唐武后於第七世紀末，“請禁天下婦人爲俳優之戲”；玄宗時，當第八世紀初年，宫中與民間都愛演“踏謡娘”等等，都是弄假婦人。上文已經説過：真正俳優，或正規的參軍戲，均非女優之事。武后不願婦女參加的那種“俳優之戲”，既是“倡優雜戲”，應即生旦歌舞戲。在女優所演之中，惟有這個，才會普及天下。一般人以爲“弄假婦人”一説，是專爲男優而設的，其實不然。照那樣看法，弄假婦人便成了男扮女妝，偏重形式，其事甚淺了。不問演員到了後臺是男是女，凡在臺上施展旦色伎藝的，都是“弄假婦人”（事理甚多，從略）。這種弄假婦人戲，演進到晚唐，至少也有了五百多年的歷史，必然已相當成熟。然後段安節的《樂府雜録》内，才提出宣宗以後有名的旦色多人，達到追求演員個别表現的階段（如郭外春、孫有態等的優名，已一望而知是演旦色的。優伶中有這種制度，也不是一朝一夕的事）。其中以劉真爲“尤能”，僖宗入蜀歸來，曾把他帶回長安。這些記載本可令人對於當時的生旦歌舞戲，有進一步的認識。大概因爲段氏用了“弄假婦人”這樣一個原始的説法，而古生旦戲如“作遼東妖婦”等，又被王國維在初期研究時，主觀地判爲“蓋猶漢世角觝之餘風”，於是在近人的體驗中，反認爲歌舞戲到了晚唐，還不過是一個“弄假婦人”的階段，以幼稚萌芽的姿態出現而已，不算真正戲劇，實在冤枉！元稹有一套當時士大夫的戲劇人生觀，表現在《象人》一首詩内。“象人”一辭，雖是古代所有，但到元稹的運用，已與“弄假婦人”成了一模一樣的説法。從元氏詩中的感慨，推到他所由感的當時的那些戲劇，實在已不幼稚，已非萌芽（話長從略。參看《戲劇雜誌》創刊號《戲曲、戲弄與戲象》稿）。

我們就最淺處去看“弄假婦人”，也應當從化妝起，它至少已該有了像樣的化妝，據《教坊記》述龐三娘、顔大娘輩在盛唐時化妝的效果，已經很高（曾慥《類説》七引）！尤其龐到汴州應聘演伎之前，有一件以化妝術勝人的故事，説明了她們在臺上的化妝技巧，不問是爲了舞，或爲了戲，雖比諸近代舞臺上所有，亦未必多讓。從盛唐以後，又醖釀了一

百多年，到了劉真“弄假婦人”被稱爲“尤能”時，一定連京城裏旦色的伎藝，都趕他不上，所以才被僖宗看中了，帶回長安去。這件事，已反映出唐末戲劇技藝一般的水平如何。所謂“尤能”，是經一再比較的結果，甚至是經一再競賽的結果，其内容絶不止於化裝一項而已（唐人對任何伎藝，都是分朋比賽。這種辦法，到宋初不衰。宋初成都的戲劇比賽，有一專名曰“撼雷”，詳下文）。還有一事必須在此補述：中唐的文人獨孤申叔等，曾編導了一本合生戲，名叫《義陽主》。合生戲，原是吸收了胡伎的潑辣與大膽，打破我國封建禮教防綫的一種生旦歌舞戲體，《義陽主》又是它很進步的一個實際體現，女主角扮演義陽公主，也就是“弄假婦人”。但無論體裁、主題、情節，在《義陽主》戲内，都有很高的意義！甚至可以説它是後來南戲或傳奇的濫觴。此戲在長安演出，曾經轟動一時（詳新《書》八三《諸帝公主列傳》，李肇《國史補》下，白居易《江南喜逢蕭九徹因話長安舊遊戲贈五十韻》詩等）。這件事，正又刻劃出中唐時代，我國的戲劇造詣究已達到了怎樣一步。而這時又確確實實已有了“雜劇”的名目了，像合生或《義陽主》這類的歌舞戲，倘説並不在此雜劇範圍之内，而别有所屬，那又爲了什麽？有何史料爲憑呢？

在中唐宰相元載家裏，曾有過一種“倡優猥褻之戲”，舊《書》一一八《元傳》稱：“天倫同觀，略無愧恥！”新《書》一四五稱：“倡優褻戲，親族環觀不愧也。”史家既然異口同聲如此，大概確有其事。惟戲的内容如何，又没有説明。今天想來，它該是一種什麽頑意呢？無非生旦歌舞戲中，低級趣味的淫戲罷了。對於這類淫戲，到了近代戲劇制度已公認爲完備了，在研究上，縱不完全加以唾棄，實已無注意的必要。但在古劇方面，如唐代所有，自來尚被人認爲没有説白，没有表演，不過是“角觝餘風”，或歌舞託於故事，如舞隊而已，還不算真正戲劇的情勢下，我們爲了要判别李肰所謂“雜劇”究竟是不是戲劇；對於當時這種“猥褻之戲”，就大有注意的必要，不能放鬆了。大致看來：第三世紀中葉的“作遼東妖婦，嬉褻過度”，實際已是這回事。第六世紀後半，陳宣帝時，“大予秘戲，非會禮經，樂府優倡，不合雅正”（《陳書》五），也就是這回事。上文所述南朝的“雜戲狡獪”，大都要“秘隱”在後堂或後殿裏面耍，不能向臣民公開，其中必然也有這類戲在，不僅陳宣帝時才有。接着第六世紀，

初唐太宗時，太子承乾孌愛一個男優的旦色，名喚稱心。張玄素曾諫說："騎射畋遊，褻戲酣歌，悦耳目，移情靈，不可以御！"這"移情靈，不可以御"兩句話，鞭劈入裹，是很够力量的（元胡衹遹獎當時某女優精演雜劇，曾曰："尤可以悦耳目而舒心思。"比較起來，力量就差多）！雖以近代最優秀的演員，演出最進化的戲劇，從正面説來，若推它的力量已能達到"移情靈，不可以御"的一步，却也頗非易事，至於"角觝餘風"或"百戲之一"等，僅能使當場觀衆的神經緊張而已，更斷難到此地步。所以稱心演的"褻戲"，即是一種反面的"不可以御"，簡直就是淫戲。——以上都在元載以前；元載以後有紀録的，仍算唐末的"劉真尤能"，其伎顯然也是這一套。劉真因擅長此伎，被帶往長安，大顯身手一事，若與清初蜀伶魏三的到北京去，曾以善演淫戲，風靡一時相比較，説他二人伎藝的本質是一個類型的，大概没有什麼異議吧。然而魏三之伎儌幸遲在清初，才不至遭到戲劇史家主觀的排斥，指爲"角觝餘風"或"百類之一"而已；若劉真之伎，本質雖與魏三一戲，却不幸早在第九世紀，終於被忽視，被歧視了，豈非憾事！至於並不因爲它的存在，便足使近人對唐戲的造詣，肯於重新考慮，那是更無待言了。這並非説，替唐戲在戲劇史上爭取戲劇地位，只有曾演淫戲一點，足與清初媲"醜"；而是説：戲劇史既然是史，就應該求平，求信。對於兩個時代雖然隔離很遠，設若它們某種伎藝的本質是相同的，又别無不同的客觀條件可指，就該是則俱是，非則俱非，不可主觀地有所歧視，認爲此中雖然衹是低級趣味的頑意而已，但在我們第九世紀末葉的祖先，仍然不會以戲劇方式來演出——這樣看法是不對的（下文曾以繪畫比戲劇，此項褻戲在古人會不會演，也可同樣從繪畫方面去推。三千年前，我們的祖先曾有耍唯心主義的"直鈎"的；但據最近出土的古物説明：四五千年前，先民所用的魚鈎上，已裝有倒刺了）。

如今這種"猥褻之戲"告訴我們：唐戲所表現的基本形象并不簡單、寒薄。它能使當時的觀衆"移情靈，不可以御"！這種基本形象，在當時不猥褻的戲裹面，一定也會表演得很好的。"弄假婦人"的戲必然分作兩類：一類弄得正確的，如《踏謡娘》、《義陽主》，甚至《孟姜女》、《陌上桑》、《王昭君》等是（此三故事，唐戲可能都曾演過，話長從略）；一類弄

得不好的，才是這些“猥褻之戲”。這與後世戲劇品格的情形一樣，瑕瑜互見，古今都不能一概而論。另方面，李狀又告訴我們：這時戲劇的名目已叫做“雜劇”了，此二字對南北朝以來，四百多年的古劇發展經過説：是産生於“雜劇”、“雜伎”、“散樂”諸名目之後的，實含有一定的總結性，一個關鍵所在。——將這兩方面合攏來看，這種“猥褻之戲”對於我們的研究，就可顯出它的作用來了：在品格高下方面，它雖與較好的“弄假婦人”戲不同，若在幫助我們去了解當時的“雜劇”，究竟已否够上一般所謂戲劇的基本水平一點，却是同樣有力量的，甚且還教人更易體會些，我們實在不應忽略了它。

“弄假婦人”云云，還是一句抽象的話而已，它的實際表現，却是多種多樣的。不但士大夫們愛好，同時已普遍於民間（例如合生戲，初唐民間先有；常非月詩詠演《談容娘》，即《踏謡娘》，也在民間）。“猥褻之戲”在當時，也并不限於權門官邸才演。史書責備元載的，着重在天倫親族同觀一點，尚不在這種戲的一般演出。這已明白反映：那一般不在天倫親屬同觀之下，雖程度深淺不同，而所演的已同爲“猥褻之戲”，是必然常有之事了。——這兩項戲劇表現比較具體，彼此又較爲接近，故上文先就它們的情形，去探測所謂“雜劇”。除此而外，中晚唐一百五十年中，歌舞類戲劇的重點表現，尚有發生在德憲兩朝的《旱税》、《西涼伎》等戲，都含有深刻的政治諷刺，意義很高。德宗以後，北方的“優胡戲”頗盛，尤其在軍隊中，已形成一股潮流。它們與這“雜劇”名目之間，存在何種關係，也值得注意。懿宗朝的名優李可及，曾將創始於盛唐的“拍彈”——歌舞戲的另一體——復興起來，爲時所重，先後領袖藝壇，歷二十年之久，它與這所謂“雜劇”，必然也分不開。昭宗時演出的《樊噲排君難》，已是很具體的歷史歌舞戲，當時或曾充實了這種雜劇的内容，也在意中（王國維以爲此戲上同初唐的《破陣樂舞》等，又下近南宋史浩集中所述諸舞，那是初期研究的一種誤解，其説不可通）——把這種種綜合起來，正説明一點：中晚唐的歌舞類劇，内容已很豐富，本質已很進步；資料所及，且較其以前有關戲劇的記載更爲明朗。研究者縱採取謹慎保守的態度，但要指它們僅係角觝、百戲、舞隊、雜耍等而已，於勢已不可能。在這樣一種客觀情形下，倘問唐代究竟已能有真正的雜

劇了嗎? 當再度有信心地答道:能。

四

提到成都地方的音樂伎藝,在唐五代一段時間内,表現得很好,比起其他地方來,總覺優越。尤其是戲劇方面,有聲、有色,有形象,有精神,敢理智地贊一聲偉大! 并非盲目亂捧。我曾半主觀地稱這時期爲"蜀戲冠天下","天下所無蜀中有,天下所有蜀中精"。在説這些話的依據中,原没有李德裕文所述"雜劇"一條;如今加上此條,力量就更充足了。兹從最有價值的諷刺戲説起。

唐代的諷刺戲,就全面的質與量看,是劃時代的。比之宋代,只有超過,不會不及。近人因王國維在《優語録》等資料内偏向於宋,便誤會宋代的優諫諷刺最盛,其實不然,在不全的資料中,唐代已有值得稱述的四大諷刺劇:《旱税》、《西涼伎》、《義陽主》和《劉闢責買》。五代的諷刺劇要推《麥秀兩岐》和《以王衍爲戲》兩劇最有意義。若就這六本戲同樣的情形,在南北宋的紀載中,簡直找不出一本來;而這六本中的後三本却都産生在成都一個地方,實在不是偶然!《唐語林》一"政事門"説,韋皋死後,行軍司馬劉闢舉兵,憲宗命高崇文討伐。入成都日,"俳優請爲'劉闢責買'戲。崇文曰:'闢是大臣謀反,非鼠竊狗盜。國家自有刑法,安得下人輒爲戲弄?'杖優者,皆令戍邊"。[①] 戲是被迎頭扼殺,未能演出,所以内容如何,也就無從確知。但"責買"二字,或爲"貴買"之訛,論其含義,與唐代統治者向人民剥削或掠奪的一貫辦法,如"白著"、"宫市"、"和市"、"和買"、"和糴"、"和雇"、"貴糴"等,大同小異,其經過一定很慘痛,絶不會是什麽好事,這是可以肯定的。編導人準備好這一本劇,何以要候劉闢被逐出成都後,在高崇文等一班新統治者面前演出呢? 其用意并不難推測。因爲韋皋長期在蜀,人民被剥削了整整二十

---

① 今校:"闢是大臣謀反……安得下人輒爲戲弄"原缺,兹據中華書局 1987 年版《唐語林校證》補。

年之久,怨苦太深。高崇文是韋皋以後,李唐王朝派來四川的第一個大頭目,劇人便代表了川民,借此戲來,在他面前清算韋皋的舊賬,對唐室一貫的荼毒川民,表示憤恨。高崇文一見此戲的來勢,知道内情不妙,故力加壓抑,爲唐室掩蓋。可是就戲劇價值説:有這樣直接反抗統治者的精神,有這樣勇敢的編演計劃,已極可貴! 在其他地方戲中,截至現在爲止,尚未見記載。找來找去,仍在成都有一桩與此類似的事:後蜀孟昶廣政元年(公元九三八),宴從官於成都大慈寺的玉溪院,"俳優以王衍爲戲,命斬之"(宋張唐英《蜀檮杌》下)。此事與"劉闢責買"一樣,都是以本地過去不久的政治人物爲題材,來對當前王朝作深刻的諷刺。這一回,戲是演了,内容必然極其尖鋭,才觸怒孟昶去殺人,可惜具體情況又不傳。此次劇人的犧牲是更沉重了! 然而成都戲劇在這段時期,因爲有前後這樣兩次了不起的表現,劇人的人格與戲劇活動的精神,却更崇高了! 它們實在占着我國戲劇史上很光明的一頁。可惜這一頁,直到現在,還没有戲劇史家肯動筆去寫,甚至有人還認爲這些都不算是戲劇。

《麥秀兩岐》劇的前因後果,也生動地説明了這一點。《太平廣記》二五七,引《王氏見聞録》,説得很詳細,這裏衹見個大概:後梁朱全忠叫封舜卿聘蜀,封在途中所過之地,一貫驕傲輕薄。他愛聽《麥秀兩岐》歌曲,明知西南地區未曾傳習,每遇到宴會,他偏偏專索此曲,有意與主人爲難。他誇此曲爲"大朝音律",而譏責"山民"文化低,不懂得。蜀中預先接到此項消息,并傳來《麥秀兩岐》的歌譜,於是緊急動員,編了一本戲。戲中扮出許多貧民,拖兒帶女,提筐拾麥,爭取最低的生活。合聲歌唱《麥秀兩岐》,至再至三,表達民衆一致的困苦怨憤之意,猛烈譏刺所謂"大朝"的無道,以致民不聊生。封到成都後,席間果然仍索《麥秀兩岐》,以爲可以同樣難倒川人。不想主人馬上拿出這本戲來,盡情演唱,當場給封以莫大的難堪,至於"面如土色","慚恨而返","蜀人嗤之",真是一件痛快事! 封是朱梁的代表人,他的行爲、態度,正代表了當時封建殘暴的凶焰,妄自尊大,藐視地方。不料劇作家竟在他最得意的"大朝音律"中,把人民痛苦的深處,貫注進去,使"大朝"的代表看了此戲,聽了此歌,所體會到的,只是自己所代表的方面罪惡滔天而已。

論此戲的藝術性，因爲在特殊要求之下，有歌無劇不行，有劇無歌也不行，恰恰發揮了歌劇的最高意義。在同事件中，封舜卿所曾到的其他地區，如全州、漢中，都未能做到這一步，正説明蜀中戲劇的造詣，實高過於他地。此戲的演出（公元九〇七），距《劉闢責買》的編成（八〇六），約後一百年；距李狀記載“雜劇”一辭，約後八十年；距《以王衍爲戲》，約早三十年。在這一百三十多年中，成都劇作家已有了許多高手，前後編出這些思想性和藝術性都高的好戲來，不能説不是歷史上特有的現象（前後二戲應發動於民間，《麥秀兩歧》乃發動於官方。蜀優之能，至宋末不衰。如周密《齊東野語》一三説：“蜀優尤能涉獵古今，援引經史，以佐口吻，資笑談。”可見一斑）。

除上述幾本戲外，還有一本特殊的諷刺戲，也可代表唐五代時成都的戲劇精神，且與今日認識我國古劇，如何方算正確一點，有着異樣的關係，不能不提。猴戲，自古迄今，都是民間的百戲之一，不過因猴的模仿動作，引人發笑而已，別無意義。但在唐五代的猴戲記載中，却隱隱約約，已越過使人驚奇、或教兒童笑樂而已的低級作用，進而教人於笑樂之中，有所感發，要去思想，這樣的高級作用了（話長從略）。現有一條五代的資料，對於此點，竟不是隱隱約約，簡直明明白白，其戲並與明代的院本，發生了血肉的聯繫。它使我們不但對於唐五代的猴戲不敢過分菲薄，就是對於一般古劇之間的關係，也覺不能完全信賴傳統習慣的看法，要重新逐一地考慮它們的戲劇意義了。《太平廣記》四四六引宋景煥的《野人閒話》①，記載後蜀孟昶時，侯弘實當指揮副使，“進秩侍中”，在成都横行霸道，淫威十足（約公元九六〇）。猴戲人楊于度竟敢當街用猴戲去諷刺他：教猴扮醉漢，睡在地上不起；他自己扮個街吏一類的人，去驚醒醉漢。他依次説：“街吏來了！”“御史中丞來了！”……醉漢都不買賬。最後，他悄悄地道：“侯侍中來了！”醉漢登時敏感地驚惶失措，爬起來就跑。照傳統習慣看，這又算得是什麽戲劇呢？然而説時快，那時慢，説時粗，做時細，戲還是有它一定的表現與經過的。試看五

① 今校：《太平廣記》引《野人閒話》此則爲“楊於度”，繫於卷四四六下，此處原作“四六六”，誤，據中華書局1961年版改。

百多年後，明憲宗時，汪直用事（約公元一四八〇），阿丑在宫中演院本戲，諷刺汪直，竟完全複演了楊于度的猴戲，不過把“侯侍中來”改爲“汪太監來”而已。近代有些戲劇理論家，對於戲劇定義下得很嚴。在那樣戲劇定義之下，明代的院本設若也被根本否認了是真正戲劇，那就不必説了（王國維以來，學者每强調“戲曲”，以爲無曲不成戲，把話劇擠到戲劇以外去。這樣，院本的戲劇地位就靠不住了。詳下文）。設若不然，院本的戲劇地位尚未被動摇，那麽，楊于度所導演的“侯侍中來”，就要算諷刺劇中一本很樸素的好戲，比起傀儡戲來，有過之，無不及（古傀儡戲自來不離歌曲）。那就不能歧視它，而用百戲或雜耍等性質來，單獨限制它了。在五百年前後的這兩次演出中，不過劇場地點不同，演員性種不同，物質設備不同而已，其餘則皆同。尤其在效果方面，它們是充滿了同樣的社會意義的。“侯侍中來”既演在民間，對群衆起的作用較大，更爲可取。若問到這樣一個特異的古劇種出於何地呢？目前所知，又是成都。復述一句：資料所及，其他地方的猴戲，都是百戲之一，聊供淺笑而已，未曾跨入以正義去感發觀衆的戲劇境界，惟有唐五代時蜀中的猴戲不然。

一般發揮諷刺作用的古劇，都在參軍戲内，極其注重打諢。前蜀王建時，參軍戲已經很盛。當時風氣，有些復古，常以參軍官職爲題材，即用作諷刺的對象（後漢石躭、後趙周延，都因做官犯贓，被編入戲内，成了諷刺嘲弄的對象）。唐時“參軍”二字，雖已成爲脚色名目，其色並多扮假官，但唐代的參軍官職比較清貴，并未被採入戲材。唐末蜀中的情形却轉變了，甚至有人因此怕做參軍。王建時，王宗侃左遷維州司户參軍，他大喊道：“要我頭時，斷去！誰能作此措大官，使俳優弄爲參軍耶？”（《苕溪漁隱叢話》後集一六）王建面前的降將王萬弘，因受不了戲中的譏誚，至於羞憤自殺（《通鑑》二六三）。這種情形，一直到宋初依然存在。蜀中這類滑稽戲，不但盛於宫廷，也盛於民間。宋莊綽《雞肋編》上卷曾説，成都每年從上元到四月十八日，優人“較藝”，摇盒内的骰子以定次序，謂之“撼雷”。“自旦至暮，惟雜戲一色。……每諢一笑，須筵中閧堂，衆庶皆噱”，始插旗爲記，旗多的獲勝。“若上下不同笑者，不以爲數”。事雖已在北宋，但這種“撼雷”競賽，官民共賞，評判公正的制

度，應該根源於晚唐五代而來，也算得我國戲劇史上的一個特色。若問它産生所自，却又是成都地方的貢獻，别處記載所無。

説到歌舞類戲，成都也曾有過超乎尋常的表現。據《五代史記》二六《毛璋傳》裏説，璋曾得着一班蜀妓，教她們爲王衍宫中之戲。蒲禹卿給蜀後主的諫表説："不信倡媚，不耽荒淫。"所謂"宫中之戲"與"倡媚"等，倘與僖宗時"弄假婦人"的"劉真尤能"結合起來看，就知道不會是普通歌舞，而定是歌舞戲。這些情形是常有的，并不希奇。但如宋田況《儒林公議》下卷所記，王衍設蓬萊山景，作"折紅蓮隊"的事，就驚人了！它以轆轤轉動二舟，載妓女二百二十人，從設計的山洞中出來，"發棹行舟，周遊於地衣之上。採取扳蓮，列階前。出舟致辭，長歌復入"①。這是怎麽回事？這是以二百多個美伎扮飾蓬萊仙女，合唱、合舞，其中有特定的人物，充衆仙之長，出隊道白，對座上的"至尊"獻蓮上壽。這是從漢戲的"總會仙倡"（見張衡《西京賦》）來的（梁武帝時老胡文康所演的《上雲樂》，歷七處仙山勝景，主題歸結到上壽，也是這類格局，不過所扮并非仙女。觀於近日京戲内仍上演的"麻姑獻壽"，便可了解）。在唐代也常有，惟記載中尚未見有這樣大規模的。唐代道教極盛，道家的思想、道家的俗情瀰漫於各種文藝裏面。傳奇的情節屬於仙凡相配的，歌詩的題材如"嵩嶽諸仙"、"曲龍山仙"、"洛川仙女"一類的，都不勝枚舉，却與當時歌舞戲的劇本有很大關係。中唐竇庠詩説："曲裏三仙會，風前百囀春。"晚唐孫魴詩説："侍從非常客，俳諧像列仙。"都是仙倡之戲。但所謂"三仙"、"列仙"，哪裏及得上王衍所要的蓬萊採蓮，二百二十個仙女同時登場的"總會仙倡"，來得規模闊大，氣魄雄偉呢！若問它的"發棹行舟，周遊於地衣之上"的地衣，是死的，還是活的？那就更出人意表了。原來它是"盛集鍛者於山内，鼓橐，以長籥引於地衣下，吹其水紋，鼓蕩若波濤之起"。其講求效果，設計布景，已大規模地機械化，一定已竭盡當時人力物力之能事了。王衍對這一套頗爲得意，曾在唐莊宗派來的使臣李嚴面前，賣弄過一番。可是若比起漢戲的講效果來，

---

① 今校：此段引文，影印文淵閣四庫全書作："撥掉行舟，周游於地衣之上，採折枝蓮，到堦前，出舟致辭，長歌復入。"

“度曲未終，雲起雪飛，初若飄飄，後遂霏霏。複陸重閣，轉石成雷，礔礰激而增響，磅磕象乎天威”等等（張衡《西京賦》），王衍的耍法，又不算稀奇了。到了明代，張岱《陶庵夢憶》五，曾記當時演唐明皇遊月宫劇，布景如何逼真，自更不足矜異，而張氏説：“令明皇見之，亦必目睜口開”。他以爲唐明皇是“田舍兒”，没有見過戲劇中的場面，唐戲尚不知布景。但觀於前面漢戲的情形，與後面五代戲的情形，就知道張岱實在低估了我漢唐的文化，這件事裏，他是立在暗處了（近人張次溪《伶苑》只知信從岱説，歎賞明戲布景，因而勸戒國人，對於此事不可數典忘祖，於我國古劇情形，格外隔膜）。這裏紀録了第十世紀初期，成都歌舞戲的實際水平。其時在李狀記載成都有“雜劇”之後，不過百年光景。我們若問這種雜劇的水平如何，也就應該結合此點，相應地去估計，不能估得太低了。

屬於唐五代歌舞戲範圍内，還有一件事的最高紀録，恰巧又落在成都；其他地方也許會有，可是紀録尚未發現。張唐英《蜀檮杌》下又説，後蜀孟昶廣政十五年（公元九五二），“六月朔，宴，教坊俳優作‘灌口神隊’二龍戰鬥之象”。清陳鱣《續唐書》二六却作“灌口神墜二龍之象”。戲内可能先是二龍相鬥，然後灌口神率領天兵天將，降伏二龍，前後兩場武打。名稱雖仍是“灌口神隊”，其實質已屬戲劇，非兩宋的舞隊可比了（同樣情形：可知王衍時的“折紅蓮隊”，雖然曰“隊”，既有特定的地點、人物，簡單情節，以及歌唱、説白相間，也就不同於唐代的隊舞，或兩宋的舞隊了）。近代川諺，對舉動艱難的人，比作“二郎神拿孽龍”，大概是從川劇“拿孽龍”來的。而川劇有此，該又與五代的武打戲“灌口神隊”有相當關係。《續唐書》二五説，乾德二年，王衍北巡，“戎裝，披金甲，珠冠，錦繡，執弓，挾矢，旌旗戈甲、百里不絶。百姓望之，謂之灌口神”。百姓這種認識，除從廟内神像，或小説裏的渲染得來而外，從當時戲劇之中得來，定然也不少，可證這一類二郎神的戲，在民間也普遍可以看到。這還説不上什麽“最高紀録”。再看《蜀檮杌》下卷所説另一件事：廣政三年“六月，教坊部頭孫延應、王彦洪等謀爲逆。……構得十二人，期以宴日，因持仗爲俳優，盡殺諸將，而奪其兵”。這件事内，確已包含了當時武打戲的非常高的紀録。以十二人認真表演武戲，霎時間，出

其不意,就可發動突變,衝下臺去,其威力就足以殺盡在場觀衆中的諸將領,而奪其兵權,那還了得! 此項計劃誠覺幼稚(結果是先期爲其黨所賣,悉被誅),但就當時表演武打戲説,已充分反映了是習慣於戰鬥激烈,動作逼真,甚至已習慣用真刀真槍了。既然别方面同樣的紀録簡直没有,我們姑且承認這就是五代時武打戲的最高紀録,地方又屬成都。

此外,唐五代時,成都的傀儡戲也很盛。有紀載的,如僖宗時崔安潛鎮蜀,宅前弄傀儡戲,官民同觀;王衍自己看的傀儡戲就很多,所得印象也很深(俱見孫光憲《北夢瑣言》),其他可推。成都的"帖衙俳兒"(應是官中常蓄的優伶,帖衙應即副衙)已有"五人爲火"的組織(段成式《酉陽雜俎》續三),可能就是南宋雜劇人的有"三甲",每甲多則八人,少則五人(《武林舊事》四)。我對於成都古文獻接觸得不多;以上對蜀戲的看法,不知有無錯誤;也不知此事有否系統或派别,可以作爲綫索,向前追求:俱有待於熟習蜀中史乘掌故的專家來作補正。但單憑以上所舉這些,而定下唐五代時"蜀戲冠天下"等三句結語來,已經不是唯心主觀,空洞無物了。唐代地方文化,足與益州抗衡的,本來只有揚州。一般評定的結果是"揚一益二"。但有關揚州伎藝的記載很少,如上文所提的"周家班",由淮至浙,演陸參軍,歌聲徹雲,已是材料中最有力的表現。南唐劉崇遠《金華子雜編》頗稱"淮南,巨鎮之最! 人物富庶,凡所製作率皆精巧"①。及至提到"樂部俳優"一層,所能舉的,不過孫子多一人的"風貌閒雅,獻詞敏悟"而已,其他就没有提到了。無怪後來對這"揚一益二"的總評已翻轉來,變成"益一揚二"。晚唐盧求作《成都記》自序裏説:"大凡今之推名鎮爲天下第一者,曰揚益。以揚爲首,蓋聲勢也。人物繁盛,悉皆土著,江山之秀、羅錦之麗、管絃歌舞之多、伎巧百工之富,其人勇且讓,其地腴以善,熟較其要妙,揚不足以侔其半。"②這話既是當時"熟較"的結果,我們惟有信任。例如我,雖是揚州人,於此未曾"熟較",也無從趕上盧求生在當時的那種"熟較",能於達到"要妙"

---

① 今校:"皆"字原脱,據《影印文淵閣四庫全書》本補。

② 今校:"其人勇且讓,其地腴以善"原缺,玆據中華書局 1983 年影印《全唐文》卷七四四盧求《成都記序》補。

的程度，正好用他這句話來，證實當時蜀戲真的冠了天下。除掉淮南的揚州而外，其餘的“天下”，更非益州之敵，且没有較量的餘地了。如上文談《麥秀兩歧》一戲，曾看出全州、漢中兩地的藝人，遠不如同時成都藝人的本領高。其他資料所及，有《太平廣記》七四“張定”條，反映了“青州大設”的情況，有陸羽自傳曾提到他受郢州之聘，去導演戲劇的情況，有《教坊記》敘述龐三娘待聘於汴州大酺的情況。這些記載中，對於各地的戲劇活動，雖都有若干表現，但都看不出這些地方的戲劇水平，有足够與上述成都的那些情形，並列起來，較量一下的。即就旦色一項説：雖長安宫廷的標準，尚且有不及成都之處，其餘就可推想了。

總結以上所説：成都地方，在唐五代時，戲劇的活動已經蓬蓬勃勃，戲劇的水平已高過同時其他一切地方。李德裕文所提出的“雜劇”既然也就産生在此時此地，那麼，這種“雜劇”的内容如果不是脱離當時環境而孤立的，一定就不外以上所述成都那些戲劇的範圍，這是極其自然的事，甚至是必然的事。從它發生與發展的情況，去審查它的本身，正是一件産生在已經具備了時間與空間兩方面很成熟的客觀條件以後的事，很合乎歷史發展的規律，并非什麽偶然的現象，或突出的片段。話説到此，對於解答唐代究竟能否有真正的雜劇一問題，已羅列了應有的據點，也初步提出了許多資料，下了許多小結，然後得到總結（唐戲直接資料，在唐宋兩代典籍中，相當廣泛。目前已集中的，不過什一而已）。至於以上所云，是否已足够解答它，又有哪些錯誤，還留着哪些較大的罅漏須補，請讀者看了下文以後，再一並指出，繼續探討。

五

進一步須説明的，就是對於我國古劇，過去與目前所有種種不同的看法，更有唐戲及北宋戲劇占着無劇本流傳的階段，和南宋元明清戲劇占着有劇本流傳的階段，彼此之間，許多重要的對比。補上這些以後，才會把本文所提的問題，逼到一個無可躲閃的地步，非分出是非來不可。不然，它在我們意識之中，會竄來竄去，捉摸不住，仍然得不到

結果。

本文的題目，是一個有對立面的辯論問題，而不是單面發表意見，或作同方向的深入探討，就可了事的。因爲客觀方面：唐戲劇本固不傳，劇目也不傳，劇説又零碎分歧；主觀方面：各人對於古劇認識的部分不同，所下的戲劇定義寬窄不同，對於有關古劇記載的看法，便也不同。我們若沿近代戲劇理論的路綫，替古劇定下一套科學名義，例如：何謂"雜劇"，何謂"雜戲"，何謂"雜伎"，何謂"角觝"、"百戲"……而機械地去求合於古文獻中所見，與此相同的名稱和它模糊的含義，從而決定是非，結果勢必各是其是，各非其非。我們今天做的雖是科學研究，或趨向於科學的，若古代文獻却大抵出於當時文人之手，用辭一般好擬古，好奇僻，行文好錯綜變化，物無定辭，辭無定義，簡直不科學，彼此當然合不攏。這些文獻在今日，必如何才可發揮它的作用，使它所有的綜合反映，能於接近自漢迄元、千五百年的史實呢？此事實有待於好好地研討。有人持論謹嚴審慎，作穩健看法，或者失之保守；有人就已知部分，去測未知部分，而測得太遠，推得太空，或者失之唯心。須另取一種從全面看問題的路綫，確實掌握了戲劇構成的必要成分，形式與精神並重，承認歷代戲劇各自有其賦形、造境、作用、效果，不因今之異古，從而入主出奴；須合乎歷史發展的規律，并毋失却民族自信心。——這樣似乎妥當得多。爲了十二年内編定我國可靠的戲劇史或文藝史，在一切未作最後决定之前，不妨大家各抒所見，自由貢獻資料與理論。我對唐戲所以多所肯定，除上述種種之外，在所寫《唐戲弄》全稿内，尚有幾個基本意識存在，特再簡略説明如下，以便藉它們來掌握本文所提的問題，并提高上文已具答案的可靠性。

（一）古典文學也好，古典文藝也好，今天在所接受到的先民已遺之產而外，要知道：還有許多我們一時接受不到的未遺之產。它們是曾經存在的，可惜有種種原因，過去未能流傳下來。經過千百年久，它們有的確已徹底毁滅，追求或期待都無望了；有的還無從如此判定，或仍有某些部分，掩埋在砂礫中，封鎖在石窟中，以及留在其他形式的秘藏或流浪中，也許有一天會被發現，亦未可知。這些話，并非憑的幻想，而是憑的可靠的有關資料。我們對已傳的祖產，固要研究，對暫時失傳、即

使明知失傳已定了的祖産,也當研究。把未遺之産弄清楚,對已遺之産的認識説,會更有好處;做這種研究,精力并不白費。我們應念念不忘,不久曾由幾件鮮明事實所造成的一個深刻的教訓:百多本唐五代的變文,幾十首可能是初盛唐的雜言歌辭,及一本可能是宋末元初的南戲,先後發現,打破了我們過去在古伎藝史方面,唯心主觀的種種安排。在這些變文、長短句、南戲等未被發現以前,文獻中並非絶未透露,早已有了種種資料顯示其跡象。但國人對於那些暫時失傳的祖産和種種有關的資料,從未給以應得而足够的重視,因此,便造成不應有的、過分主觀的疏忽,進一步乃産生了許多錯覺,還盲目地向各方面去引申發展,結果誤人不淺! 這種現象,今後應以爲戒,不可再犯。不但不可再疏忽那些未遺之産,及其有關的記録或傳説,而且更不能粗暴地武斷爲歷史上未曾有那筆産,或憑偏見去抑低它們原有的産質。應該扭轉心理:將這些有關的記録或傳説,全部集中起來,加以正視,虛心研究,作合理的推斷。

因此,研究古劇,首先不應存在"劇本主義"——認爲無劇本便是無戲劇。過去劇人,尤其地方戲内,師傅多以口傳、身傳,徒弟則以耳受、身受,很少用本子的。廣大的觀衆露天看戲,也無須人手一編《綴白裘》或《大戲考》,一面看戲,一面對辭。也不等待掃了盲,能在案頭讀劇本以後,才能看戲,文盲并不等於"戲盲"(今天努力掃盲,與整理戲劇曲藝等遺産,從老藝人的記憶中,録出許多劇本或話本,極其應該,那是另一件事)。劇本主義另一面的表現是"盤現主義"——認爲凡有劇本流傳的,才承認它曾寫劇本;古劇本凡未經流傳的,就是古人未曾有那本戲。如此,是把清查文藝遺産,看做和舊日商店内盤查所存的貨物一樣:面對貨架上的全部現貨下總結,做計劃,而不考慮現貨以外,主人還會有過遺失,有過窖藏等等。尤其忽視了這方面的報告資料,以爲其表現多數含糊矛盾,或不甚負責,不足爲憑。循了這兩種主義的錯誤心理,有人以爲我國十三世紀以前尚無劇本,又曾有人認《永樂大典》裹出現的三本南戲特殊,故事性很高,形式很進步,前所未有,便判定它們是我國戲劇遺産中最後一批的發現,打從它們發現以後,就整體看去,各個部位已經完備,不會還有脱漏,它們的這種"高"與"進步",對其以前的情

況説,是占着一個質變的地位云云。但我們應考慮,我國的歷史原本有多長,是早已固定在那裏的,誰也不能去縮短它。在歷代文藝遺産中,當時確有,而今日未傳的空白點,史實説明尚很多。那種已無脱漏的樂觀看法,實在無從説起。倘篤信今後再不會有什麽新資料能繼續發現,更屬主觀太過,並無可靠的保證。唐戲姑不談,設若有一天,北宋的雜劇偶然發現一兩本出來(近幾年從北方民間,發現宋代樂譜等,已不止一端,人所共知),可能與《大典》三本南戲的規模之間,并無很大的距離,那時這種所謂“質變”,豈不就要取消了麽?那時倘仍繼續採取“盤現主義”,勢必移上一步而已,將質變的看法,直觀地又加諸或能發現的北宋劇本上去了。——照這樣去研究,原則上恐怕不是辦法。量變到質變的決定,該在對於舊質、舊量、量的積累,以及新質如何,由頭到尾,都看得清清楚楚以後。我們若忽視或錯估了許多有關史料,對於漫長的前一階段的底細還未摸清,便强指手中所有,或眼前所觸,就是處於發展中的質變地位,恐怕難準。

(二)我没有研究過戲劇學,專從我國古伎藝的情形看,大膽地爲戲劇設一個極簡單的定義:“凡綜合多種伎藝,去演故事,作代言,能感動當場觀衆的,便是戲劇。”我國古伎藝的表現,分明占着兩個不同的領域:一是表象的,使人驚奇,如角觝、百戲,運用了人的體力,和有機或無機的物力,其目的根本不在感動人或感化人。一是表情的,可以使人感動,因之而轉移情志,如普通歌舞,普通俳優、講唱、戲劇,皆是。但普通歌舞或俳優不演故事,不妝扮一定人物,不作人物的代言,所用的伎藝種類不多;講唱雖演故事,特寫一定人物,但代言少,敘述多,伎藝種類也少:所以二者的表現都還是平面的,演出效果雖也在感人,而深度的發展還是有限。惟有戲劇不然:戲劇是綜合化妝、歌舞、動作、説白、面部表情、環境布置等,多種伎藝,去演進故事,或認定故事中某一二片段情節,某一二典型人物,去加工特寫,代言多而敘述少,其致效已經是立體的,其感動人的深度,可以作無限的發展。今天憑了文獻,對於古伎藝的内容如何,演不演故事,本來一看就知,是驚人的,或感人的,也一看就知,并無困惑。因此,古戲劇雖一直混在散樂、百戲的系統下,但它的面貌與本質,尤其效果,并未與另部分驚人的散樂、百戲相混淆,至於

難解難分。其中本無什麽問題,縱有,也不大。如今所以感到問題會發展到對立一步的,是一面在古文獻含義模糊矛盾的多,則清晰貫通的少,另一面則在部分古劇研究者有了成見,已經搞成一套"斷代限體"的安排。他們認爲漢晉只能有角觝、百戲,不可能有其他;南北朝隋唐只能有普通歌舞、普通俳優及雜耍,略帶些兒戲劇意味,不可能有戲劇;宋金只能有戲劇意味更多些的雜劇與院本,仍不能算真正戲劇。定要等到宋金末年,及元初的南戲與雜劇,才是真正戲劇云云。問題就從這裏擴大的。有或没有這種"斷代限體"一套成見的兩種人,雖面對同一有關的文獻,模糊的也好,明晰的也好,彼此所有的體驗,所得的結果之間,都曾生出很大的距離。

若沿着上面這種分歧向前發展,對於古劇研究,便又有注重形式與注重效果的兩派。重形式的,首向古劇要求高度的故事性,高到如宋末的南戲,元人的雜劇那樣,才算是戲劇無疑,不然,便是宋代的訝鼓或舞隊之類,占着雜技的地位而已。固然因爲古劇本不傳,其真象究竟如何,今天尚不知道,但若就理論看:高度故事性在戲劇裏面,將永遠趕不上在小説或講唱裏面的那樣高。它本不是戲劇這一門特有的東西。故事性在戲劇裏必須有,有而進一步能高,固好,不高,也無礙。例如隋水飾的七十二勢;表現了七十二件具體的故事,人物化妝也到高度,但静而不動,或機械地動動而已,并無唱白等多種伎藝相輔,尚不能感人,所以它連傀儡戲的地位尚未取得。又如清初宮廷所有《昇平寶筏》、《勸善金科》等,聯臺整本大戲,有頭有尾,故事性算是高度了,但這些戲感動人的程度如何?是否就一定與其故事性的高度成正比例呢?那就很難説了。另方面,舞臺上雖僅僅掌握着社會生活的一個片段而已,只要是現實的,扼要的,其表現方法倘又能暢宜其情,與觀衆的心理起了共鳴,它託體雖短,仍能深深地感動人。我們如向古劇或地方戲要求高度故事性,它所有的如不够高,便否認它是戲劇,這個標準,殊欠允當。這好比是向古畫、漫畫或寫意派的國畫,要求實際形象的高度準確,有同樣的不必要。這一點,在全部繪畫内,將永遠趕不上在攝影内所有。它原本不是繪畫所特有或必有的東西。尤其古代繪畫爲如此:畫面上雖簡單到幾筆淡墨,或幾根綫條而已,只要具備了繪畫特有或必有的東西,

它對看畫人精神上的感染力，是可能超過另一些大幅或工筆畫的。但這種古畫或寫意派的國畫，或好的漫畫，自來都已取得了繪畫的地位，並無問題，没有被人認爲僅僅是帶點繪畫意味而已的另一部門的東西。古劇的地位，不受故事性高低的束縛，與此正一個樣。

從另方面看，故事的表現在情節，情節的寄託在劇本。歌舞劇的劇本中，重要成分是曲辭。以我國過去流傳的劇本説：南北曲以外的戲曲歌辭，如皮黄戲及一切地方戲所有，其文學性一般都不高，在文人的案頭，它們簡直没有地位。過去文人對於戲劇，總不免從文學出發，他們多數抱着劇本主義。所以由他們來對戲劇操選政，或寫戲劇史，這些文學性不高的戲便都被忽視，甚至被淘汰了。然而曲辭的文學性，到了戲臺上，或觀衆面前，其重要便落在第三四位。它不及音樂性，更不及形象的表現性。雖到今日，多數觀衆對於演員口中的唱辭，如果没有幫助，依然不免半明半昧（這當然不是應該的）；可是戲的演出，在他們身上，依然發生了很大的效果。究憑什麽會發生的呢？值得注意。所謂劇本主義的缺點，於此也就可見了。

對體製長短與成分生熟的問題，還要申述一下：近代學者於北宋雜劇的本子尚未寓目，但已有人主觀地推測它爲體製簡短，不會像《大典》三南戲那麽長，并認爲南戲的這種由短到長（“到長”不錯，至於“由短”，却是虚的），是南宋人民的新創造；雜劇短（從元雜劇去想像北宋雜劇也短），南戲長，已形成了兩個獨立系統；接着便斷定：凡是體製短的，説明了它的故事性未達到高度，不能算爲成熟的戲劇；至於唐代，雖有“雜劇”之名，故事性更不够，惟有視着後世的“雜技”一類；對戲劇説，它且未入流，更可置之不問了云云。這樣看法，顯然是形式主義或劇本主義的逐漸趨向極端與更加硬化了，其説殊不易通。因爲任何文學藝術的託體，無不有長短大小之别，從來不在這裏衡定它們的生熟或優劣，戲劇何能例外！《三百篇》内的每首，都比“楚辭”的每篇短，但“騷”雖熟，“詩”并不生。五言排律或七言古風諸體，豐滿馳騁，固然曰熟，但五絶的二十個字自有天地，也不會生；詞中長調雖熟，小令也不生；小説中《水滸》、《紅樓》雖熟，《聊齋志異》的每一篇也不生——這是人所共曉的。更看繪畫：它的成立與否，從不以成品幅面長短大小爲準，其事格

外明顯。《長江萬里圖》或《清明上河圖》,有若干丈長,固然是繪畫,如近日北京榮寶齋水印古今名畫,都照原件大小,不過信箋或册葉而已,但在國内或國際,都公認它們是繪畫,并不因其爲小品而懷疑。對複製品如此,何況對那些畫的原件!至於古今戲劇成熟與否的認識,原亦淺近,不妨就水果來設一喻:大如瓜,是水果,小如荔枝,也是水果。它們在名稱上雖有瓜與果之不同,并無傷大體。大如瓜的甘芳多汁,固然是成熟,小如荔枝的甘芳多汁,也是成熟。水果的生熟,並非一律以體積大小爲準;故瓜雖大,仍有不熟的。我們衡定戲劇,倘只知如清初宫廷傳奇《勸善金科》、《昇平寶筏》等動輒二百齣以上的大戲,有瓜一般的成熟性,而對於唐代《踏謡娘》、《義陽主》等,照現有的傳説,可能僅僅幾場而已的短戲,也有它精絶的荔枝般的成熟性在。對於這個,如果就領會不到,那是我們欣賞面太狹隘了。更看朱素臣《十五貫》的原本,也可喻作瓜的圓熟,但到今天,爲了去充分發揮它的效果,仍須把它縮成荔枝般的玲瓏,便該悟到古劇與今天許多地方戲的精短,是斷斷不容菲薄的。王國維的戲劇知識是一般文人的,特豐富於書齋案頭的戲曲劇本之中,却無演戲、看戲、寫戲等足够的經驗。李調元的舞臺經驗如何雖不知,若看戲的經歷,與適合演出之用的編戲、改戲的經驗,却很豐富。而王氏衹知指摘李氏的戲劇考據爲"不知而作",對於他自己"不知而作"之處,却未能省及。我們今天對於王、李二家之間的長短,已看得很明亮了,對於古劇的看法,便不必仍然停滯在王氏初期研究的偏向之中。

所以探討唐戲不可僅求其全貌,尤重在求其全神(話長從略)。如果它在事實上,并没有什麽"全神"可言,單單憑它那一點點全貌,就想在唐代文化中,與唐詩、唐文、唐畫、唐塑、唐樂、唐舞等比肩并列,爭得一個新項目,叫做"唐戲",那一定是絶望的。五代時在成都街頭群衆面前演出的、很粗糙的猴戲"侯侍中來",會轉變爲明代宫廷皇帝面前的、經過加工的院本"汪太監來",這件事,我們今天不妨看作是從一幅畫稿轉變成一幅畫。阿丑採用"侯侍中來"作了粉本,而就舞臺的布置、故事的具體、及服裝、説白等方面去加工(猴演醉漢,只有活躍生動的表情,至於説白,却一句也不能有)。但明代所用的畫稿,在五代時説,并不是

“稿”，仍然是畫，並未失却它繪畫的地位。戲劇史上，凡是已發展到後一時期，藝術性較進步的新劇體時，回看那前一時期的舊劇體，難道就必須否認它的戲劇地位，它只好算是“稿”了嗎？有了今天的《柳陰記》是戲劇，那些傳奇皮黄中的《梁祝因緣》，地方戲裏面的《樓臺會》等等，便都不得謂之戲劇了嗎？事實並不然。這裏不過因爲從“侯侍中來”到“汪太監來”，事實的演變最爲分明，故引以爲例；就形式説：“侯侍中來”雖在唐戲中，也是最粗糙的，遠不足以代表唐戲的全面。若就全神與全貌的整體看來：宋、元、明、清戲劇所到之處，唐戲未能到的，固然不少，至於唐戲所到之處，宋、元、明、清戲劇所不能到的，也有很多（話長從略）。

上文談戲劇定義處，曾列了“感動當場觀衆”的一個條件。這“當場”二字，依我迂拙之見，有它一定的意義，必須闡明。唐五代戲如要構成是真正戲劇，只須達到感動唐五代觀衆的一步，便够了，不必限制它照原式原樣演出來時，也能感動十二三世紀、乃至二十世紀的觀衆。同樣，在空間方面，對於戲劇，也無加上這種限制的必要，所以日本戲劇，只要能感動日本觀衆，就是好戲；中國戲劇，只要能感動中國觀衆，就是好戲。一本戲，能放諸六合，貫徹古今，都有同樣的效果（例如國内各種地方戲目前已得到了全國性的地位，我國的京戲，目前已得到了國際地位），那當然是最合理想的。但是譬如説，中國觀衆看了日本戲劇，倘不感興趣，没有滋味時，不能便主觀地否定所有的日本戲不是戲劇。西洋劇評家手裏拿了他們認爲是真戲或好戲的種種尺度，來量度中國的戲劇，結果倘若只管摇頭，那也是多餘的事。我相信：凡能對於當其時、當其地的大衆，曾經收到正確而深入的效果的，就是好戲；不必馬上用换個國度便將如何，或换個代時便將如何來懷疑它。例如中唐的劇人，爲了當時河湟六州先後陷没，六州人民受到異族統治的壓迫，非常痛苦，唐室闇弱，不能挽救，乃編演了歌舞戲《西涼伎》，主題在激發愛國愛民的情緒，去鼓勵收復失地，而諷刺一班武將的醉生夢死，不能守土，意義是很正大的。戲中融貫了唐代最美的西涼樂、“胡騰舞”和廣大群衆愛好的“獅子舞”，在當時説，藝術性也很高，故演出的效果極好（話長從略。若照後世習慣的意識，可替它擬名爲“涼州夢”，“雄獅恨”，或“胡兒

思鄉”，就容易了解）！白居易詩裏甚至説：“貞元邊將愛此曲，醉坐笑看看不足。”此戲曾經過一度改編，由頭到尾，在唐代就流行了約八十年。以後轉入地方戲，歷五代兩宋元明，保留了它原有的一些特徵，又將近千年之久。在我國戲劇史上，至今尚找不出第二個例子來。而近代學者，有人認爲照白氏樂府詩所寫，全伎仍不過是舞蹈、雜伎而已，不够稱爲戲劇；那“醉坐笑看看不足”的一句話不足爲憑，在白詩或别有作用云云。但我們深切了解，元白二家諷喻詩是著名寫實的。元序説：“不虚爲文。”白序説：“其事覈而實，使採之者傳信。”對於白詩所寫的《西涼伎》，我們若肯詳細分析，便知它有情節，有歌舞，有説白，有表情，有感發觀衆的力量，已具備了戲劇的必要條件。那“醉坐笑看看不足”七個字，終於寫出了此戲可信的高度效果來，不容抹殺。即單就此七字看，也不像是欣賞單純舞蹈或雜伎的一種效果。《西涼伎》既能如此長期地感動了當場的觀衆，而不是使觀衆同賞玩百戲一樣，僅得到驚奇的結果而已，那就是唐戲兼有貌與神的所在，何從否認它是戲劇！如果把唐代的《西涼伎》原封不動，今天拿來複演，觀衆們是否一定覺得味同嚼蠟，不值一觀，還不能肯定（京戲《貴妃醉酒》裏多少尚保留點唐代的“胡旋舞”，《大鬧天宫》裏看守宫門，和《沉香救母》裏看守洞門，都用紅藍二判官，其裝服、舞姿，全是唐代的鍾馗所有，有晚唐周繇《夢舞鍾馗賦》爲證，俱可參考）。即使果能如此肯定了，我們生在今日，已不是中晚唐的戲劇觀衆，《西涼伎》的編演人在當初預期的效果中，本來就不曾爭取千載之下的我們。此戲對於中唐全部戲劇的總評價説，正起着決定性的作用；對判明李狀所提出的“雜劇”，是否已經達到戲劇標準一層，《西涼伎》的情況，也是一個極有力的證據。不過這裏所以提到了它，論點的出發，衹是説明戲劇的感動觀衆，重在當時與當地，不必定把空間時間上的要求，推得過長、過遠罷了。

（三）所謂“戲劇”，包含了“戲曲”，所謂“戲曲”，不能包含“戲劇”，因爲單單歌曲不能成爲戲。“戲曲”二字的含義，只有説它是指戲中所用的歌曲而已，比較自然；若説它指戲與曲兩件事而言，便很勉强了。即使它果然指着兩件事，在這兩件事内，戲是立體的，曲是平面的，彼此深度不同，也不好比肩平列。四十餘年前，王國維欲於漢文、唐詩、宋詞三

體而外，闡揚我國文學中不朽的另一體——元曲的文章，絲毫不錯。但研究的對象倘是戲劇，便應從戲劇的立場去闡揚戲曲；他却從文辭方面出發（看王氏所著《戲曲考原》便明），在不知不覺中，跨入了劇本主義。他在這方面的兩部代表著作，人人知道是《宋元戲曲史》與《曲録》，顯然偏重了"曲"字。"戲曲史"三字，並非指的戲史與戲中的曲史；明明是"戲録"或"劇録"，終不可以曰"曲録"（明人的《元曲選》明明是元劇選，《六十種曲》明明是六十種戲，已先王氏如此）。他說："真戲劇必與戲曲相表裏。……不可不先研究宋代之樂曲。"（《宋元戲曲史》四）他認爲宋以前，如唐五代，曲未入戲，伎藝中僅僅安下一些産生在後世的戲劇的遠源而已，尚未接觸到戲的本身。真正的戲既是跟了曲來的，他以爲把曲配上了故事，乃自宋起，於是斷下代來，指定宋代才有戲曲的變化（《戲曲考原》結論）。在這裏，他未免掩蓋了唐五代早已把樂曲與故事相配合的事實了。唐曲如《英王石州》、《蘇禪師胡歌》、《駕車西河》、《楊下採桑》、《羊頭渾脱》等，甚至《上皇三臺》、《儒士謁金門》等，與宋官本雜劇的《王子高六么》、《食店伊州》、《燒花新水》、《簡帖薄媚》等，在名目的組織上，可說一模一様。而《踏謡娘》、《蘭陵王》等唐戲内各有其曲，鉢頭戲内又明明以歌的八疊，配合登山八折的情節，王氏均甚熟悉，不是不知。却因"斷代限體"的成見在胸，乃不肯作平實之辭，概認爲"其事至簡，與其謂之戲，不若謂之舞之爲當"（《宋元戲曲史》一），全從形式來衡定伎藝，陷於知有瓜而不知有荔枝，知有排律古風而不知有五七絶的一步。至於從唐戲整體内歸結出來的所謂"全神"，更絲毫未接觸到。這一點，在四十多年來的戲劇研究上，曾帶來了很大的偏差，形成有曲才有戲，無曲不成戲，無劇本便是無戲劇，種種概念，使劇本主義更加僵化，不得不爲指出。

這種偏重曲辭的戲劇觀，可以謂之"主曲而不主戲"，恰恰與過去許多詞章家，一貫"主文而不主聲"（宋鄭樵《通志》"樂略"序裏的話），犯了同一類型的毛病，是值得我們警惕的。近來有人説，以科介説白爲主的戲，不能代表中國戲的最高成就，故不能稱它爲戲曲，也不能稱它爲戲劇。這便是以"曲"字代"戲"字，只舉"戲曲"、不舉"戲劇"的一個典型的説法。在這一派主張之下，不但古話劇，連今話劇也失去了戲劇地位。

我們不必去爭古劇的“最高成就”究竟何在，但必須指出：古話劇方面，如唐代參軍戲，宋代“正雜劇”，對於封建反動政治，都曾起了諷諫匡正的偉大作用，決定了我們古劇中崇高的價值，不容一筆抹殺。這樣做，不啻在百果之中，獨獨排拒了比荔枝還小的諫果。百果要求并存，與百花要求齊放，是一樣的道理。難道諫果因爲入口澀而不甘，便是一種惡果嗎（王氏對古書中唐宋優諫的片段記載，誤認爲就是全本優戲的記載，因而斷定它們太過簡單，不成爲戲，仍是未曾深入體察之故）？這樣整個的一套戲劇理論，是否有蒙蔽古代伎藝真象的危險呢？亟待切實檢討。檢討中，倘若試一試，把它整個兒扭轉過來：主聲而不主文，主戲而不主曲，劇本不傳不等於無劇本，無劇本不等於無戲劇，戲劇性重於文學性，并且思想性與藝術性並重，精神與形式並重，戲劇的構成，決定於它有感動人的效果，而這種效果，求於當時、當地已可，不必求全於異代、異地，那麽，情形就大不同了：古今話劇與地方戲都是真正戲劇了，漢唐古戲立刻便存在了，唐戲看起來，且已成長，并非幼稚的萌芽了，李德裕文所提出的“雜劇”，也便被體會爲真正戲劇，没有懷疑了。在古劇研究上，這樣一個扭轉，是否十分必要，請大家考慮。

（四）判斷我國戲劇在唐五代的有無問題，與是否成熟，必須從全面着眼，絶不能專就戲劇部門本身去看。所謂“全面”，可以先畫作一小、一大，兩個圈子。小圈子的全面，是唐五代各種娱樂性質的伎藝，應包含音樂、歌唱、舞蹈、戲劇、講唱、傳奇等；大圈子足從文學藝術去求全面，應包含駢散文、詩歌、書法、繪畫、音樂、戲劇、雕塑、建築等。這兩個圈子内的許多單位之間，必然有着交互錯綜的關係——彼此聯繫，又彼此制約。假如説，唐五代已有了戲曲，則在今日所能見的唐五代的樂曲紀録中，或鮮明，或模糊，必然不會毫無表現；不然，這已有戲曲的一句話，將從何説起？假如説，在唐戲中歌唱已與説白相結合了，而事實上連戲外的説話或講唱，倘若還未發達，那種戲内的發達，又從何説起？假如説，唐戲已有很好的化裝了，而事實上在唐代極盛的舞蹈内，設若尚無絲毫化裝痕跡可見，説戲内已有化裝，又如何能教人相信？……反過來，明知唐講唱已經發達，而堅執那種説白是不會跑上戲臺去的，明知唐舞蹈的化裝已經高明，而堅執那種化裝也不會表現到戲劇脚色的

臉上去的……那又有何文獻可徵? 其説何能成立呢? 我們倘説唐代只有"舞戲",宋代才有"歌戲"(見嚴敦易先生《元人雜劇選》附説,或受王氏《曲録》等命名的影響),必須兼在唐代歌舞方面能通得過才行。唐代一般習慣:有舞必有歌,歌舞分不開,未見有作啞舞的。這"舞戲"、"歌戲",唐、宋分科,我們雖已有其説,唐代實難有其事。而且樂歌在唐極盛! 倘派歌劇只能有於宋,那又是堅執唐時歌曲雖盛,無論如何,總不會跑上戲臺去,是在伎藝發展的自然趨勢中,替它們築起墻來,阻止交流而已,并無理由可言。近人受王國維説的影響,都信所謂唐戲不過是"角觝餘風","百戲之一",或歌舞託於故事而已。但對唐角觝、百戲、歌舞、雜技等,可曾已有專門具體的認識,與詳細深入的分析否? 上説種種在角觝、歌舞等方面,又果能通得過否? 豈可不全面顧到(厦大《學報》載李拓之先生《中國的舞蹈》,便將許多唐戲,如大面、踏謡娘、撥頭等,都認爲舞蹈)! 倘若詳細研究分析以後,如李狀所謂"雜劇",一面認爲不是戲劇,一面也實在不是角觝、百戲、歌舞、雜技,是否應爲它另闢一個新部門呢? 不然,這件事情又將何以處? 例如唐歌舞經分析後,至少有六型彼此不同,却無一型能容納所謂"雜劇"的,其他類是。是非取捨,須作全面解决,不是單獨嚴峻了戲劇一門的門禁以後,就能了事。是否戲劇,固有待於鄭重鑑别,若角觝、百戲、歌舞、雜技等,任何一事,也都有它相當大的天地,有待鑽研,不是頃刻所能真知灼見。它們並没有那麽大的彈性,此容彼拒,可以任憑我們的主觀去指派,而它們無不可以容納。這一點,在它們與在戲劇,完全一樣。

又如近來有人主張:像《大典》三南戲的體段那樣長,前此所無,庶幾是真正戲劇,言外便説:唐代所謂"雜劇",宋代所謂"正雜劇"等,必然都是體段短小,内容貧乏,故事性不高的,故不能算真正戲劇。但我們倘站到高處去,就唐代"音樂文藝"的全面鳥瞰一番,便覺得不可不先提醒自己一句:過去的學者,不是曾經認爲詞體中的長調,乃興於北宋柳永、周邦彦等人的嗎? 而敦煌曲發現以後,《内家嬌》、《傾杯樂》等調,俱在百字以上,却都是唐代的作品,鐵的事實,不應健忘。唐五代變文中,既已有像"季布駡陣"那樣情節複雜、篇幅冗長、波瀾壯闊的作品,安知當時的劇本,便一定站在這種變文的反面,簡陋、貧乏,彼此不相應呢?

明鏡當前，凡懷疑及此的人，不妨將它們斟酌對照一番，不能説曲是曲，戲是戲，變文是變文，各有各的道理，彼此不會相通。更聯合上文水果的比喻來看，可知如李狀所謂“雜劇”，即使短小，也無妨害，何況還未必短小呢！問題既不在此，即可不必就此計較。由此可知：在上述較大的兩個圈子、兩種全面外，顯然尚有唐聲詩、唐長短句詞、唐大曲、唐變文、唐著詞、唐戲曲等，從文辭方面綜合組成的第三個圈子的“全面網”在。從這些“全面”裏所反映的許多事實看來，有些是可以由疑而起信的，有些是可以由漸信而入於堅信的，有些是可以教人啞然失笑的，有些是可以教人恍然大悟的。都賴有相聯繫的幾個單位，顯現出一些共同標準，從中發生作用，幫助指明真象。若論起可靠性來，就不是單憑唐戲本身一些資料去判斷的結果所能比擬了。

在文學藝術的發展中，歷史繼承的關係無從割斷。宋文繼承唐文，宋詩繼承唐詩，宋詞繼承唐詞，宋書、宋畫、宋樂、宋舞、宋講唱、宋雕塑、宋建築……無一不然，全無例外。倘説惟一的例外，却落在宋戲頭上，《大典》本南戲《張協狀元》的成就是獨獨割斷歷史關係，乃由南宋人民從量的積累突變出來，而唐代與北宋人民却無這種逐步創造的能力云云，豈不可異！唐五代北宋一段時期中的劇本情況既未分明，便不能在前一階段尚未摸清楚的基礎上，勉强裝上一個南宋的突變，那是裝不牢的。過去因爲找不出元劇的來源，曾硬説是受印度戲的影響；但即使中國戲劇果由印度戲劇誘導而生，也不應遲到第十三世紀。印度音樂具體輸入我國是在隋唐，而戲劇在印度，此時又早已盛了，按常情説，應與音樂同時來我國。印度對唐代，何以衹來樂，不來戲？梵戲何以會遲到幾百年後，才單獨地跑得來？難道梵戲早已來過，因唐代文化程度尚低，只够接受梵樂，不够接受梵戲，直到元代文化程度大大地提高了，才够接受梵戲嗎？其事其説，都覺支離難通。我們細心來看，關於此事的歷史表現，是一點不模糊的：中國戲劇發源於自己古代的俳優與歌舞相結合，至遲具體於西漢。漢民族的文化，足够自發地去生成戲劇，并不待外國輸入而後有。漢唐時，由西域輸入的伎藝，除音樂外，比較多的，乃效果驚人的幻術與百戲，却被近人生扭做戲劇。戲劇是感人的藝術，惟有出發於本民族的現實生活，才親切有效。在漢唐的音樂與戲劇中，

有一小部分吸收融化了外國的成分，確係事實，但有其一定的限度，不可離開事實去誇大。這也不能脱離文學藝術全面情況的聯繫與制約，若專就戲劇本身範圍去解決問題，定難中肯。例如唐戲中有一種叫“鉢頭”的，初期研究認爲它可能出於離中國五萬里外，在隋時曾偶與中國一度交通的拔豆國，我國其餘的戲，可能又都是摹仿鉢頭而來云云（《宋元戲曲史》一）。究竟拔豆國當時的文化高到何種程度？何以獨能對我完成此事？却難於説明。若把文化史上戲劇産生的受胎接種，視作偶然刮起的一次風媒，或偶然飛來的一隻蝶使所致，而將自家從漢以來九百多年的歷史拋棄不顧，實在令人駭歎！明清優伶所供奉的“梨園行祖師”，乃唐明皇或唐莊宗，一般人總以爲是附會，固然。但如果照某些學者所指，教過去梨園行所供的二李的塑像讓位，而换上“梵天老祖”（指許地山、盧前等説）或“拔豆大王”（指王國維等人之説）的牌位，其附會可笑，實在更甚！轉不如民間傳説所造成的，對於李隆基、李存勗二人的信仰，有着深厚的歷史背景，還比較可取（話長從略）。元雜劇的來源不明，曾使過去學者困惑已久；如今續求唐雜劇的來源，必如何而才得正確呢？應首先掌握從全面入手的原則，那舊時只看一門一户便下斷的錯誤，實不可再犯。

吴道子是唐畫的代表作家。楊惠之因爲繪畫不能勝過他，改治雕塑，便成了唐塑的代表作家。留杯亭乃當時長安的名優，長期受到觀衆的愛戴，他的表演，予人印象很深。長安市民遇着楊惠之所作留杯亭的塑像，不過看到個背面而已，便立刻感覺親切的熟習（《五代名畫補遺》）。這故事是唐戲與唐塑之間互相聯繫的一個很現實的例子，它説明了富於藝術性的唐戲與唐塑，對於一般人民，會同樣起感發的作用。唐戲在唐人心頭，並非無地位的。留杯亭一方面得到觀衆的擁護，一方面得到大雕塑家的推許，他可能也是盛唐時唐戲的代表人物。要認識唐戲的造詣如何，既無劇本可憑，正不妨從旁面去參考參考唐塑。它們是漢民族同一個文化程度之下的藝術表現，程度不應相差過遠。如説唐塑的水平雖很高，唐戲的水平，乃先天貧弱，必然很低，彼此不曾合稱，那又憑了什麽？從文化的全面去看問題，就會知道這話是飄飄然，四邊不靠的了。唐代已經結構成功的偉大文化，好比是一座七寶樓臺，

其中各部分，在原則上，應該相應地前進，不會容許某部分特殊落後的。同時，各部分也應從整體上分得它所應得的價值，不能説整體的價值，與各部分都有關，惟與戲劇一門，獨獨無關。然而各部分藝術有着不同的種性，決定了它們流傳後世的不同程度。千餘年來，吴道子的作品，託諸縑素，還流傳若干幅真蹟；楊惠之的作品，雖因種性不同，被毁壞的程度較大，但在專家鑑别之下，今天也還看得出若干件。惟有留杯亭優美的伎巧，因爲性質更特殊，當時尚没有傳真的舞臺紀録影片，又未經有心的文人代爲描述，或描述是有的，而未曾流傳，時間一過，那些伎巧的事實，便如灰飛粉滅，雲散雪消，不可復追！到了今日，雖尚有許多資料，作了明確的反映，奈過去學者成見已深，積重難返，惟有聽憑抹殺與歪曲了。從吴、楊、留三家之伎，在後世認識中所留印象的程度懸殊，對於一般古代劇人的命運，我們不禁起了無限深摯的惋惜！

唐塑與唐戲一段偶然的關係而外，在唐詩與唐戲之間，還有一段活生生的、非偶然的，並且很鮮明的對照現象存在着，必須説明個大概，以便借它來看問題。公元八〇九年前後，元稹、白居易作諷喻詩之時，正是獨孤申叔、蔡南史和成輔端輩勇敢編演諷刺戲之時。大家同向那些違反正義或殘賊人民的封建統治者作堅決奮鬥。但是就詩人與劇人兩方面自身的結果看，有些什麼不同的現象呢？詩人在當時幸而無恙，身後又博得無限美名，總算不錯。若劇人的情形，可就慘了！在當時固已遭到貶謫（申叔與南史）或殺頭！（輔端）及至身後，又皆默默無聞，雖以戲劇史這樣的專書上，也從不道及其事、其人、其藝一字。尤其成輔端，爲了達成伎藝中最高的責任，曾以完全忘我的精神，代表千萬人的利益，去對統治階層呼籲，捋虎鬚，犯危難，作直接的反抗，終於英勇犧牲，成了一個典型人物，這也是人類的光榮歷史，我們不可不知。史實是這樣：這一年（公元八〇四），長安久旱，宰相李實蒙蔽他的主子，照樣向百姓抽税，一點不肯恤減。百姓在被敲骨剥髓之下，冤苦已極，而群臣百官，噤不敢言。惟有優人成輔端，在德宗前“因戲作語，爲秦民艱苦之狀……有數十篇”，無情地揭露了李實的欺上凌下。李實大怒，指爲“誹謗朝政”，登時將他殺了！事後，史臣才對德宗講了些道理，放了幾聲微

弱的馬後炮,仍不敢得罪李實一點,事情就算完了(新舊《書·李實傳》)。白居易這時,正在京洛之間,定然悉聞其事。五年之後,白氏才有新樂府内《杜陵叟》之作,代表農民説了話,沉痛深刻,至今傳誦不絶。然而《杜陵叟》的政治背景,及全篇的最高意義,與《旱税》的諷刺戲,及其戲辭數十首(史書内曾見一首)彼此對比起來,是完全符合的。詩既作在戲之後,不能説一點不受戲的影響。從元、白、成三家之藝,在後世認識中所留的印象,深淺又復懸殊看來,同時更忘不了劇人的遭際,比較詩人格外艱難,我們對於這一代的劇人,"仰止""行止",乃不禁起了更高的敬重之心!像《旱税》這樣的戲,在編者、演者與觀衆(除掉李實)的心情中,無待言,是欲哭無淚的,無論如何,不能指它爲"笑戲"。"笑戲"一名,無從包含這一類的意義。我們對於唐戲在諷諫匡正方面的崇高價值,設若一點未曾顧到,便設下幾個名詞與概念,例如指唐代只有"笑戲"與"舞戲"而已,是不能解決問題的。以這樣的做法,對於李狀元所提的"雜劇",如果還想採得它的確切内容,恐怕也是無望的。這種所謂無望的結果,倘不從唐代文學藝術的大圈子裏,作全面的比較研究,而單向戲劇本身去追求,敢説也無從看得明白。

以上陳述四點:(一)無劇本并非無戲劇;(二)戲劇的構成,重在效果能感動觀衆,而不在體製長短,與故事性的高低;(三)主戲而不主曲;(四)從全面看問題。理論雖淺近,内容却扯得相當廣,連民族文化、民族自信心等問題,也在其内;研討唐代能否有雜劇,不過是這裏面的一個發端而已。敬祝十二年中,負責寫定我國藝術史、戲劇史的諸位專家,對於此事,高瞻遠矚,心頭眼底、分外光明,一切無所蔽障,然後寫成之稿,定會精審確當,懸諸國門,不能易一字。其中局部有關唐戲的這一小點,請許就本文來經過一番辨論,從切磋琢磨之中,貢獻其可以採用的成果(以上所注許多"話長從略",均詳《唐戲弄》。關於"主戲而不主曲"一層,詳《戲曲、戲弄與戲象》一稿)。

一九五六年七月,在成都。

附葉德鈞先生遺著——《關於正式戲曲與非正式戲曲分别標準的説明》

（一）故事性是否正式戲曲的標準，先不下結論。因爲肯定和否定，均有主觀、武斷、片面的嫌疑。爲避免主觀，先闡明事實。事實弄清楚後，結論也隨之而得。問題的關鍵在於：宋元南戲、元雜劇等，正式戲曲産生後，此類戲曲之故事性，是否比宋雜劇、金元院本爲强？是否有發展？概括正式戲曲的情况，回答是肯定的。因爲正式戲曲産生後，故事性是大大提高了。它不僅不是歌舞雜伎，化裝相聲之類，也不是滑稽調笑和“三小戲”之類，而是具有豐富的戲劇性和各種矛盾。宋雜劇爲什麽只有一盞酒時間就演完了呢？金元院本爲什麽可以插演於雜劇中？簡短還只是表面現象，而實質是：故事性較低（但簡短不能作爲唯一標準）。但這并不是説：宋金元院本等都没有故事性，只是説：一部分没有故事性（如各種“家門”等），而其他一部分有故事性的，但情節也簡單，只是戲曲的雛型。

（二）正式戲曲形成後，是不是每一種或每一齣都有高度故事性呢？不是的。在正式戲曲形成後，事實上仍然有故事性較低或很低的戲曲。元雜劇是正式戲曲，但《若耶溪漁樵閒話》的故事性就很低。清代吴蘋香雜劇，簡直是抒情詩。《醉酒》（其前身爲弋陽腔的散齣戲，就全本説，仍是有故事性的）；《小放牛》（原爲牧歌，後來搬上舞臺）也是這一類。但這些究竟是少數個别的例子。不能根據少數的例子，否定全體，以個别否定總趨勢。以個别例子説，似乎很具體；但更重要的，是事物本質，而不是現象，或個别現象。

（三）爲什麽要否定故事性的重要呢？因爲如果承認了這一點，就要承認南戲以前的一切不是或够不上戲曲標準。至於肯定故事性的目的是：只有這樣才有歷史發展可言，才合於歷史規律。如果説優施優孟的摹仿人的動作也是戲曲，那還不是“古已有之”的另一種表現方式麽？

葉德鈞　一九五六年二月

按葉先生此篇説明，是對我國古劇的另一看法，故特借來附載

於此,略可建立辨論上相對的兩面。因於本文寫成以後,剛剛看到,其中有些應該討論之處,來不及見於本文,容他日於另文內再詳。二北

（原載《四川大學學報》1956 年第 2 期）

戲曲、戲弄與戲象

這裏提出的，是有關我國古劇研究的一個較大的問題："戲象"，是漢代對於戲劇的用語；"戲弄"，是唐代對於戲劇的用語；"戲曲"，是明代起對於戲劇的用語，直到現在還如此用。近人研究我國古劇，曾在五代與北宋之間，劃了一條斷代的綫，用"戲曲"一辭來規範宋以後的戲劇，過分强調了戲曲，以爲是漢唐時所没有，縱有，也值不得承認，因而對於漢唐古劇在"戲象"與"戲弄"中所有的表現概予否定，或不加正視。這樣做，固然會昧於我國古劇的淵源，搞不明白，即對戲劇一般的體與用、對宋以後戲劇的具體表現來説，也無從得着真解。在戲劇研究上這樣做，有一點像某些人過去太重視近代醫學，便去否定我國古代的醫學；又像某些人過去太重視近代繪畫，便去否定古代的繪畫。其中是否有點這樣的意味存在，讀者了解問題以後，一經沉吟便知。本文立意，對我個人來説是成熟的，因爲已有了幾年的體驗；并非感於時潮正在提倡中醫、國畫，忽發奇想，也在戲劇理論上來立異附會。惟這畢竟是個人的體會而已，是否可靠，尚有待研討。本文所謂"古劇"，範圍較廣，起西漢，迄清初，所有的戲劇都在内；與王國維《宋元戲曲史》所謂"古劇"不同，他是將"古劇"與"元劇"二辭互相對待的，凡他所指爲"古劇"的，都意識爲不是真戲劇，或不是純正的戲劇，本文不然。

這裏不事考據，但淺顯地指出問題所在：明明是一部"元劇選"，臧懋循爲何叫它是《元曲選》呢？明明是一部"六十種戲"，毛晉爲何叫它是《六十種曲》呢？明明是一部敘録南戲的書，徐渭爲何叫它是《南詞敘録》呢？明明是一部劇録（在末尾的極小部分，曾録了散曲和曲譜、曲話等而已），且其中所列劇名，單單宋金元部分，就將近七百五十本是不著曲名，有無戲曲不可知的（詳下文），王國維爲何把全書定名爲《曲録》呢？王氏初期研究我國古劇的兩部重要報告叫《宋元戲曲史》及《戲曲

考原》，爲何都認定“戲曲”一辭，而不稱“戲劇”呢？一經王氏在四十六年前如此認定，用“戲曲”代替了“戲劇”以後，國内外（國外指青木正兒）繼起的許多戲劇史，便都趨向“戲曲”的方向，寫成了戲曲史（有少數例外）。在對古劇的一般稱謂上，尤其研究方面，凡應該稱“戲劇”的，也都用“戲曲”來代替。有些地方，覺得“戲曲”實在概括不了“戲劇”，便把“戲曲”一辭索性獨立起來，與“戲劇”對待。但我們知道：曲，不過是構成戲劇的許多因素之一而已。即使它的内容是在演故事，不是普通歌唱，倘無化裝，無樂舞，無科白表情等，教演員呆在臺上，單單放喉乾唱歌曲，那就能成爲戲劇了嗎？設若没有歌曲，而有了化裝、科白、表情等等，却仍可以演故事，仍可以成爲戲劇。因此，必須承認，如《宋元戲曲史》或《戲曲考原》等所謂“戲曲”，是指的戲與曲兩件事，不能單指“戲中的曲”一件事。但在此情形下，“戲曲”一辭，對内既然戲與曲是對待的，對外又與“戲劇”一辭分别存在，這就感到“戲曲”的“戲”字，顯然是重複的了，仍覺未妥。設若回轉去，讓“戲曲”二字僅指“戲中的曲”，是一件事，便又將遭遇着更大的窒礙不通——那些“戲中的樂”、“戲中的舞”、“戲中的白”、“戲中的表情”等等，在如《宋元戲曲史》（以下簡稱“王史”）一類的著述中，又何能一概不提，或一概强其屬在“戲曲”一辭之下去提呢？

從戲劇整體中，不提戲的其他，而專門突出去提戲中的曲，這樣情形既非一朝一夕，我們應該推求：造成這種“專門突出”的，究竟是誰呢？是劇作家或演員嗎？未必。不分古今，劇作家或演員對於構成戲劇的全部因素，如故事、樂、歌、舞、白、科等，都要面面顧到的（古劇本中有《永樂大典》本三戲及《孤本元明雜劇》可證）。是由觀衆一般的嗜好偏向於歌曲所造成的嗎？也未必。不分古今，對一般觀衆説：“看戲”比較“聽戲”，畢竟更實際些。那麽，單獨把曲提出來，賦予這樣突出地位的，究竟是誰呢？據愚見，乃明代以來，好像上面所提到的，臧懋循、毛晉、徐渭……王國維……這樣一派文人學者罷了。這一派文人學者，深好詞章，擅長考據，或操選政，或展史才，把劇本搬進書齋，攤在案頭，去做工夫，對於戲曲，憑了主觀，賦予過分突出的地位。文人學者在這方面先立下基礎，然後以“戲曲”代替“戲劇”的概念，才推廣開去，發展爲更

多人的概念。但此中還有個區别:一般人把小説和劇本聯繫在一起,同樣當做文學作品來欣賞,不分話劇劇本或歌劇劇本,都認爲是文學作品的;至於一部分文人學者却不然,他們且未承認話劇是戲劇,更不必提它的劇本了。對於歌劇劇本,也不注意它的科白,而狹隘地專門欣賞曲辭。這種情形,觀於王史十二章論元劇文章、十五章論南戲文章,都不提到科白一句,并認爲元劇作家對於關目拙劣,在所不問;思想結構,非其所重,就可明白。日本某君曾説王氏生平並不喜看戲,而只喜欣賞劇本,研究劇學;實際王氏對於劇本,又專賞其曲辭的詞章而已。把劇本當小説看,還無大弊;把戲劇局限在戲曲上,把劇本局限在詞章裏,缺陷可就大了!在五十年前,舉世不知元劇文章可貴之時,王氏有此提倡,是非常必要的。但初期研究,難求精密,不無留下罅漏,正賴後來之人加以補苴。

把它認爲這是一個較大的問題,其原因與現象僅僅如上所言而已嗎?不,尤重在下列各點:

(一)王史第四章説:"後代之戲劇,必合言語、動作、歌唱、以演一故事,而後戲劇之意義始全;故真戲劇,必與戲曲相表裏。"這句話前半很對,後半便太偏了!應改作:"真戲劇,必與故事、化裝、説白、動作、表情、歌唱相表裏。"如今他專用"與戲曲相表裏"來限制真戲劇,便把自古迄今所有的話劇,一下子完全否定了。——這是 1909 年——四十六年前學者的見解。

(二)葉德鈞先生與友人書中説:"中國戲之成就,其重要之點,即在正式戲曲形成以後之爲歌劇,故以'戲曲'代表之。……以科介説白爲主之劇,不能代表中國戲之最高成就,故不擬以戲劇稱之。"葉氏承認戲劇只有他所謂"最高"的一級而已,名曰"戲曲";凡非歌劇,低於此惟一的一級的,既非戲曲,當然便非戲劇。他把戲劇簡單化到如此,戒律之嚴又如此!——這是 1956 年春天,國内學者的見解,只舉一家,以概其餘,説明這個問題仍很現實,並未成爲過去。

(三)王史第五章説:"戲曲之作,不能言其始於何時。"王氏在《戲曲考原》的結論内又説:"戲曲之不始於金元;而於有宋一代中變化者,則余所能信也。"在真戲劇的限制中,他又聯繫上這一種斷代的關係,便又

肯定了趙宋以前的歷史,雖文化之盛有如漢唐者,尚不會產生戲曲,也就不會產生真戲劇。他不但認爲趙宋以前的滑稽戲不是戲劇,就連趙宋以前的歌舞戲,分明配合了歌曲的,如《教坊記》等書所載《蘭陵王》、《踏謡娘》等戲,因爲時代太早了,王氏也不承認它們是真戲劇。

(四) 王史又曾進一步,把所謂"戲曲"的表現形式,更嚴格化一番,實際却給自己的説法,造成了一個大矛盾。在它的第五章説"滑稽戲之支流,而佐以歌曲者",如宋雜劇中的《打調薄媚》、《大打調》、《中和樂》等,也不是"純正之戲劇"。無歌曲的固不算戲劇,即雖有歌曲,但他以爲來路不正的,也必須剔除,不能算。王氏以"打調"爲"打砌",始將它定作"滑稽戲之支流"。其實唐舞有時亦稱"打",後乃以"打"爲演。金元"諸雜院爨"内有《夜半樂打明皇》、《集賢賓打三教》,都是"打調",明明是歌舞劇,何能斷爲"滑稽戲之支流"? 它們的來路不爲不正。根據戲曲的這樣嚴格化以後,他便否定了春秋時優孟演"孫叔敖",雖曾以歌唱"山居耕田"作結,"固未可以後世戲劇視之";更否定了唐代的參軍戲,雖有"歌聲徹雲"的,"其視南宋金元之戲劇",尚"未可同日而語"(均見王史首章)。這一下,算把趙宋以前的任何古劇,無論有無歌曲的,無論在任何關係下有歌曲的,全部"肅清"了! 王氏對於趙宋以前的戲劇,鑑别之嚴,一至於此! 但他對於趙宋以後又如何呢? 却用了另一種彼此距離很大的尺度。宋官本雜劇内雖有一百五十餘本各帶曲調名的,但它們與唐參軍戲同樣是滑稽戲的底子,來路也不正,我們又没有見到紀載中説它們的戲曲表現更勝過"歌聲徹雲",何以它們就不算"佐以歌曲",而能完全列入"曲録",作爲是真戲劇呢? ——這就矛盾得很了。

(五) 還有金元院本六百九十餘本,内有六百二十本左右并未注明戲曲的,連同宋官本雜劇不注明戲曲的一百二十餘本,已占到兩下總數的百分之七十七以上,比例不爲不大。這種情形在王史五、六兩章内擺得明明白白,王氏"真戲劇必與戲曲相表裏"之説,將何以自圓呢? 所幸這七百多本無戲曲可言的戲,是産生在王氏所劃的斷代綫之下的,矛盾雖大,已管不了許多,終於含含糊糊,塞進了《曲録》。倘不然,此七百多本戲若屬於漢唐五代所有,那就定遭《曲録》的擯斥,一本不載,是無疑的了。這件事並非説明《曲録》一書的名稱題得不妥,而是説明王氏所

主張的“戲曲”之説根本未當，到處出現矛盾。

（六）正因爲强調戲曲之故，王氏便從各方面歧視以科白爲主的戲，即他所謂滑稽戲。除上述種種外，他對古劇中已演故事的，又强别爲“託於故事之形”而已，也不算數。甚至戲劇能在主題方面含有現實的意義，是古今中外的戲劇所求之惟恐不得的，王氏不但不取，却反而認作是它們的缺陷。於是對直接“人爲”的滑稽戲的評價儘量壓低，甚至認爲還不如“物爲”的傀儡戲或古影戲（王史第三章），這簡直是顛倒是非了！這一是非，於今已顛倒了四十六年之久，還未經改正過來。

（七）正因爲强調戲曲之故，王史才在五代與北宋之間，劃下那條斷代綫，但此綫將我國古劇在歷史上傳統的淵源切斷了！王氏知道不能把宋代戲劇説成是一件突如其來全無依傍的東西，既然上面的路綫已被自己切斷，只得在同一平面内，向戲劇的兩側去找關係，聊勝於無了。於是除留下宋滑稽戲外，另從與宋代樂曲同時平行發展的諸伎藝中，就演故事一點，又揀出小説與雜戲兩項，指爲在使假戲劇變爲真戲劇的運動中，它們“實有力焉”，“所以資戲劇之發達者，實不少”。他方面：王氏雖也曾承認宋滑稽戲之前，已有唐滑稽戲；宋傀儡戲之前，已有六朝隋唐的傀儡戲；但在宋代産生真戲劇的探源上，對於這些，他都未加正視，漠然置之，并不認爲這些與小説、雜戲會一樣地“實有力”或“實不少”。結果他雖指定我國的真戲劇始於趙宋，而宋戲的産生出來變成憑空的了：并無種子或根幹的主力發生，而只有旁枝鄰木相移接的助力推動而已。——這是文化史或文藝史上説不通的假想。

（八）上文已述：過分强調戲曲的結果，會將戲劇縮成戲曲，又將戲曲縮到詞章的小圈子裏去。這種現象由頭到尾，可以謂之“劇本主義”。劇本主義者認爲：戲曲是戲劇的核心，曲辭又是劇本的核心，必不可少，其餘則可有可無，都不足比。倒過來看，他們便堅持：有曲斯有本，有本斯有戲；無本因無曲，無本便無戲。劇本主義者一定要問：“誰説漢唐有戲呢？拿劇本來！”既拿不出漢唐的劇本，他們以爲便該肯定漢唐無戲了。王史七章之末説：“真正之戲劇起於宋代……而其本則無一存。故……真正之戲曲，不能不從元雜劇始也。”這是他在把戲曲含義更嚴格化以後，對那條已劃定的斷代綫又不信任，把它更向後移一步，從宋

降到元，在所謂“真戲劇”外，又添出“真正之戲曲”一個説法來。换言之，有曲名還不算真，有曲辭才算真；有劇目還不算真，有劇本才算真。這可算是劇本主義的極端表現了。却未省研究古劇，劇本劇目之外，還有劇説一項不可廢；對劇説的看法，又非首先放下一切成見不可。

過分强調戲曲之弊，尚不止以上所云。例如從“劇本主義”發展到“詞章主義”，不但排拒了古今的許多話劇，同時并排拒了無數樸素可取的古今地方戲劇，因爲它們雖有戲曲，却够不上詞章的美，那實在更可惜了。但即此所云八條，已足看出這一偏向的影響是如何大，不妥的程度是如何嚴重。本文將它提出，唤起注意，希望改正，自問實非立異或唯心。敢進言：在古劇研究的理論中，“真戲劇”、“純正戲劇”、“真正戲曲”和“最高成就”等的含義，都須重新考慮，鄭重决定。今話劇不談，專談古話劇：古話劇的表現，以淨丑二色爲主角，它所反映的社會現實比較廣泛、深入，是斷斷不能擯諸所謂“真戲劇”的範圍以外的。從古戲劇中，擯除了古話劇，比從戲劇脚色中，擯除了淨丑二色，還要嚴重。没有淨丑二色，戲劇中的現實性可能削弱；没有古話劇，則古戲劇的光彩頓然失色。“戲象”時代的“孫叔敖”，及“許胡克伐”（《三國志》卷四二《許慈傳》）等戲，在當時都曾發揮了它們的高度意義與作用。“戲弄”時代的科白類戲，每每代表廣大群衆的利益，向封建統治者諷刺、奮爭，演員甚至砍腦袋也在所不惜，轟轟烈烈幹的人真是多着！論其聲容伎藝，也大有可取，而過去的戲劇史家，從未正視（王史中對於唐宋優諫材料，雖列了五六十條，占了相當的篇幅，但對它們的看法則不正確，指爲“滑稽戲”非真戲劇。這類材料，可能搜羅到五倍以上，給我們帶來的看法當然也就不同，見拙編《優語集》）。我們可以模仿王史，同時也是糾正王史，説一句話：“真戲劇必與‘意義’相表裏。”無意義的戲，不會久傳。所謂“不以演事實爲主，而以所含之意義爲主”（王史第三章發端），對古諷刺戲説，是功，不是過；是圓滿，不是缺陷。是非不能倒置。趙宋以前各種類型的歌舞戲，也不容推出真戲劇以外。既然有歌舞，必然有戲曲。縱然曲辭的文章不如元劇曲之美，但並不損及它原是戲劇的資格。從張衡《西京賦》裏的女媧長歌、洪厓指揮起，包括《蘭陵王》、《踏謡娘》、《鳳歸云》、《孟姜女》、《義陽主》等，直到五代初年所演的《麥秀兩岐》等

戲止,都是以歌舞演故事的古歌舞戲,其聲容伎藝,也大有可取,除非我們以成見自封,不加正視。唐五代樂曲發達的程度,較之兩宋,有隆,無殺,并確已聯繫上故事,透過科白,成爲戲曲。凡"與戲曲相表裏"及演故事等條件,都不能難倒漢唐先民對於戲劇的創造。有關戲劇始興的斷代綫,不能在歷史上這裏那裏,隨便劃定,必須等待把古劇情形,通盤徹底查明以後。"劇本主義"在古劇研究中,實無存在的可能。文藝遺産中,有已遺傳之産,有當時確曾存在,而後來未能遺傳之産。把未能留傳下來誤認爲未曾存在,並倚爲理論依據,而多所臆斷推廣,未見其可。

這些話雖説專爲古劇研究而發,有時仍然會聯繫到 1956 年的現實。試舉一例:今年我國的京劇團到日本公演後回來,曾説:演員們這次在日本,已把我國的古舞《蘭陵王》學回來了。這句話是否實事求是的呢? 依據我國可靠的歷史文獻,《蘭陵王》在北齊時至少是凱樂歌舞,説不定已是歌舞戲;到了初唐,已確切是演歷史故事的大面歌舞戲無疑,超出普通歌舞之上已很多了! 它的故事與主題是很明顯的。到了北宋,不知怎樣,不但尚未見有仍演爲大面戲的記載,連關於舞的記載也尚待發掘,只知它在此時已被人用作普通送別的歌曲而已,它原有的凱樂歌舞和歷史劇的主題,都被丟了。至於日本的所謂《蘭陵王》,原是"龍王",轉聲爲"陵王",又變爲"羅陵王",才與我國的《蘭陵王》從名稱上拉了關係。它原本也是戲——由林邑傳來的梵戲,譯者遷就該國能於表演的範圍,只節譯了其一部分,成爲《龍王舞》(見傅芸子《白川集》)。它並非我北朝或初盛唐時代東渡的樂舞,故田邊尚雄《東洋音樂史》説:"此舞實際非自中國傳來。"1905 年至 1907 年,大槻如電及高楠順次郎等許多學者,都審訂《羅陵王》爲林邑樂。現在我們倘指日本的《龍王舞》就是我唐代的《蘭陵王》舞,已被我們學回來了,那麽這就有兩個問題:一、把我國古代演歷史故事的大面歌舞戲,無緣無故地自動降了格,變成普通歌舞,應當否? 二、日本許多學者不啻已早對我們明白表示:"這舞并非你們唐代的《蘭陵王》伎,不是你們的遺産。"而我們因自家的古舞失傳已久,無可追復,仍樂於其不如此,遂作片面攀援,縱然不是存心掠美,是否有點牽强附會呢? 若改説:我們已把日本的《羅陵

王舞》學回來了,便毫無問題。

我們在接受文藝遺産時,因何會發生這樣不求知彼知已,便去牽强附會的事呢？固然不免受了如傅芸子《舞樂〈蘭陵王〉考》一類文字的影響,但是還應追溯:如傅氏這類主張,是自發而來,抑或根本上尚有所本呢？顯然他是受1909年王史所述,漢唐只有舞,没有戲的影響。四十多年來,已造成空氣,籠罩住大家的意識,固守不摇,對於本國的古伎藝,不惜先行將戲作舞,然後再對外攀附,並置彼邦多數學者研究的結論於不顧了。王史首章指《蘭陵王》與《踏謡娘》二伎曰:"其事至簡,與其謂之戲,不若謂之舞之爲當也。"這是王氏對於古籍中有關戲劇傳説的一般看法,不僅屬於此二劇的爲然。我們倘把有關古劇之説逐條孤立起來看,對於古劇、確有"其事至簡"之感。倘若多方綜合研究,着重其時代背景與伎藝的精神,便會感到"至簡"者,只在其説而已,若其事則未必至簡。關於唐代講唱的唐人記載,已見者不滿十條,條條至簡！無怪前人從不想像其事的存在。而不料敦煌卷子發現後,擺出一百七八十本變文來,長的且上萬言,其事究竟簡不簡呢？盛唐長短句詞方面,也有同樣情形。這能説不是活生生的教訓！懲前毖後,我們對於唐戲的有無問題,還能不虚衷以求麽？再從近代戲劇來求喻:如京戲所演《三岔口》及《雁蕩山》等,若照王史全部主張説來,首先不與戲曲相表裏,已失却真戲劇的資格,只好算是"角觝之餘風",或"百戲之一"(王史首章),放在雜技團、或古典藝術歌舞團中去演出。而在國内、國外近年來演此二伎,都一直是屬京劇系統之下的,難道都錯了嗎？我們今日若用古籍的取材與筆法去紀載此二伎,也可能被人認爲"其事至簡,與其謂之戲,不若謂之舞之爲當"的,這層也不可不知。傅氏等對於《蘭陵王》唐伎,遵守王史,先斷絶了戲劇的觀念,才固定下歌舞的觀念;或對於古戲與古舞的分别,向來模糊,以爲相差無幾,不值計較,然後才去注重名稱,把兩國不同性種的兩伎牽合爲一。

何以見得依據我國歷史上可靠的文獻,便足斷定唐代《蘭陵王》伎已是大面歌舞戲,而不是普通歌舞呢？我們綜合《教坊記》、《通典》、《樂府雜録》、《隋唐嘉話》、《舊唐書》等所載各條,一致稱此伎爲大面,爲"戲"或"歌舞戲",稱其演員爲"戲者",述其内容爲演故事、盛服裝、重歌

舞、備科泛，固已足以信其爲戲，而不僅於舞；但尤其重要的文獻，是《全唐文》二七九所載鄭萬鈞的《代國長公主碑》文，説武則天時，玄宗之弟衛王，當時才五歲，曾在祖母前“弄《蘭陵王》”；弄此戲前，並先有致語曰：“衛王入場，咒願神聖，神皇萬歲！孫子成行。”帶着儀式性，似爲正式演出。而述同時諸王及公主演伎，則曰“舞《長命女》”，曰“作《安公子》”，曰“對舞《西涼》”，皆不曰“弄”，顯有區别。“弄”與“作”應接近（晚唐資料紀昭宗時演《樊噲排君難》劇，一致曰“作”），而去“舞”或“對舞”爲遠，鄭萬鈞娶代國長公主，公主即“對舞《西涼》”的二人之一。此碑叙公主幼年聰慧多藝，因兼及衛王的弄大面戲。作者乃得諸親聞，甚至是親見，可靠性很大，證明了《蘭陵王》在初唐已確實是戲而不是舞。這種並不冷僻的文獻，可能日本學者也早看到，我們若拋棄此伎在本國的戲劇立場，去迎合爲異國的舞，其終於合不攏，兼違兩國有關文獻的記載，他們也會盡知的。

這裏應就“戲曲”與“戲弄”二事的實質與精神，究有哪些異同，來好生比較一下了。戲曲本身，至遲春秋時已有，是社會上自然産生的東西，而用這二字來代表戲劇，則自明以後小部分人的人爲之事。戲弄本身，也至遲春秋時已有，也是社會上的自然産物，而用此二字來代表戲劇，或比戲劇更廣泛的散樂（包含百戲與戲劇兩部分），乃唐代的普遍現象。李庾《兩都賦》稱：“戲族咸在，百弄迭作。”最能包舉。其他各方面稱“弄孔子”、“弄婆羅門”、“弄參軍”、“弄假官”、“弄假婦人”、“弄老人”、“弄白馬”、“弄郃翁伯”、“弄賈大獵兒”……不勝枚舉（至用此二字專指唐五代的戲劇，不兼指同時的百戲，乃我寫《唐戲弄》稿時個人的決定）。“曲”，是名詞；它的實質，僅能涉及音樂、唱腔與辭句而已；因辭句表達的内容，它可能涉及故事。此外，便没有了。“曲”字的本身，不能顯示什麽精神。“弄”，是動詞，它的實質就廣得多了。如故事、情節、化裝、表情、服飾、道具、科泛、説白、歌舞、音樂等，舉凡戲劇所有，它通通可以概括。“弄”字本身，即表現出顯著的精神。凡把歷史上、社會上的任何現象、人物或理想搬上戲臺，作有目的的表現，都叫做“弄”。從開頑笑取樂起，向多面發展，要無拘無束地讓理想或幻想的正面，去嘲笑、諷刺甚至鞭撻現實中的反面，帝后、聖賢、權臣、狠將、達官、貴族、公主、駙

馬……都無避忌。弄，經常對現實起作用，收效果。其所以弄，或如何弄，特點在毫無限制，任情恣肆、活躍，深入、淺出，無所不可。演員不限優伶，任何人都可以去弄，用傀儡弄，甚至用猴與人合弄。我相信：在與"戲曲"和"戲象"二者比較之下，要算"弄"字所曾達到的，方是戲劇中的"最高成就"，戲曲遠遠不如。唐人已常常用"劇"或"戲劇"，如《舊唐書》稱顧況多作"戲劇文體"，樊晃《杜工部小集》序稱杜甫曾作"戲題劇論"等是，但很少將"戲"、"曲"二字聯用的。唐五代的樂曲最盛，詞章能力最强（元曲修辭的詭喻、奇譬，用方言俗語等，在唐變文、唐曲辭及其他俳諧體中，已見端倪），並非没有或不行。但是當時人的欣賞戲劇，或創造戲劇，尚無須乎讓戲曲來在諸伎藝中居領導地位，代表其餘。"曲"或"弄"，雖僅一字之差，却代表了異代戲劇的兩個不同的境地：一靜、一動，一偏、一全，一邊、一中。若照以"戲曲"代表戲劇的主張，戲劇的活躍力量與取材範圍，似乎已萎縮多了，這個主張如何要得呢！

文人學者倘感染"戲曲"觀念已深，甚至成了習慣，一時便不易完全了解"戲弄"的是處。王國維曾斥清李調元的《雨村曲話》爲"不知而作"。論考據成績，李氏確乎不高，致遭鄙薄；但李氏曾修撰或改編過許多劇本，於戲劇創作不算外行。他不僅是文人，且可稱爲藝人，他曾編有《弄譜》一書，是空前的。雖所收多是雜伎，尚未知端正"弄"的戲劇意義，但他既知運用"弄譜"這樣一個書名，已覺難能可貴了。任何人在學術上倘不謹慎，都會有他"不知而作"的某一方面，全知全能，當不易得，倘把各人"知而作"的部分合攏來，互補其所不知，便成勝事。依照上説，"戲曲"的戲劇觀很狹隘，所受的局限太重，正有賴於如"戲弄"之説者來解放它。所以如李調元這樣的人，也自有他的知處與是處，足補王氏不足，不應鄙薄（李氏論詞，暗與敦煌曲情形符合，跳出一般正統詞學家見解之外，尤爲可貴！詳《敦煌曲初探》）。

更有一個附帶的，也是很重要的問題，每每令人困惑，正有待於掌握了"戲弄"的意義後，來求解決。百戲雜技，自古迄今，一貫混在戲劇裏，觀衆覺得需要，戲劇學者覺得討厭，究竟應該怎樣認識，怎樣處理才對呢？這問題王史解決得很嚴肅。王氏所謂"純正之戲劇"，就是用以排拒那些與戲劇混在一起的百戲雜技的。他否認漢戲，指爲"角觝之餘

風”,也正爲此。王氏在半世紀前,對我國古劇作初期研究,即能提高戲劇的質素,如此不苟,誠可敬佩! 惟這宜於在戲劇理論内表現,而不宜於在戲劇史内發揮,戲劇史應遵照客觀事實去寫在紙上,不能主觀地先安排下許多意識,反教千百年前既成的事實,來遷就我們紙上的“戲劇史”。百戲是驚人之技,戲劇是感人之技,但它們彼此錯綜表現,兩千多年以來,有如一日,到今天的戲劇裏,還是不能廢筋斗,廢武打,廢雜舞,何嘗單是漢唐古戲中才如此! 它這種長期存在,已説明不是偶然的,不是演員的擅長不專,或某一個戲種的傳統習慣如此,而是它在觀衆欣賞情緒方面,有着深厚的基礎。觀衆的欣賞,需要時而緊張,時而沉著,需要驚人的表象與感人的表情錯綜而來。觀衆從不拒絶那些配合適宜的百戲,這是歷代朝野上下所一致的;尤其地方戲的構成,很多與百戲分不開,民間的嗜好,常常在此。戲劇改革家不必認此爲病態,加以割治;戲劇史家也不必認此足以亂真,加以掃蕩。——這樣一個主張首先應該肯定。王史及其繼承者,因爲戲劇的斷代綫已經劃定在趙宋,欲圓其説,便認漢唐所謂“戲”,無非是百戲,唐人慣用的“弄”字,不過是弄雜技而已,那是第一不合。同一滲雜在戲劇内不可避免的百戲成分,倘見於漢唐,在斷代綫以上,主觀欲其不存,便加以苛求的否定;倘見於宋元,在斷代綫以下,主觀欲其必存,便默認通過,那是第二不合。有無百戲的滲雜,從劇目表内伎藝的名稱上,無從確斷;從劇本的文字表現上,也無從確斷;惟有從戲臺上的具體形象與動作中,方能確斷其有無。王氏《曲録》内,凡是僅通過劇目劇本而網獲的所謂“純正之戲劇”,當它們在舞臺上多方聯繫,實際演出時,可能還是有着許多百戲的成分存在,特爲王氏所無從知道罷了,而王氏遽認爲純正了,那是第三不合[①]。反之,王氏“曲録”所删汰不載的許多漢唐古劇,因有可靠的文獻證明,知道它們確有許多戲劇成分存在,王氏雖也知道,終狃於“劇本主義”的成見,概從擯斥,那是第四不合。既有這後三點的不合,我們再去回想:設若不詳細考訂“戲弄”的全部含義,便粗糙地指唐人無非百戲之弄而已,未

① 今校:原無“而王氏……第三不合”一段文字,據《戲劇論叢》第1輯所附校勘語補。

曾弄到戲劇，又如何可呢（例如李庾所謂“戲族咸在，百弄迭作”當中，有百戲，是肯定的；有戲劇，也是肯定的）？

最後應談一下漢代的所謂“戲象”了。“戲象”之説，顯然從“舞象”而來，“象”是現象，用舞來表達現象，靠化裝、服飾、道具、姿態、動作五項。用戲來表達現象，除上五項外，還須加上故事人物，及布景、燈光、效果四項，共九項。先民初期的戲劇，乃由舞演進而來，已無待言。當時雖已有音樂、歌唱、曲辭、故事等，並確已運用於戲劇之中，但對於直觀所得的現象則尤爲注重，必且有過於聲音、情節，故特標曰“戲象”。這時欣賞戲劇，應該稱爲“看戲”，較稱爲“聽戲”必更確切。若與近代用以代表戲劇的“戲曲”一辭作對比，也覺得意義深長。戲曲的内涵，最大不出音樂、歌唱、曲辭、故事四項而已，而戲象的内涵，有九項之多，仍覺後者來得寬宏博大，何況古代的歌與舞是駢生並長的兩藝，徒歌不舞的還有；若作啞舞，不開腔的，實在少見。不分古今，歌舞又共同地有着一個統一的節制，曰音樂。徒歌舞，無音樂伴奏的固然有；若面對大衆的正式歌舞，無不有樂伴奏。戲象的九項因素之中，既已有了舞，就必然有歌，有辭，有樂，其内容便廣泛到十二項了。除非它原是話劇，根本無舞。

“戲象”之中，有無話劇存在呢？可從實例去推求。優孟演“孫叔敖”，一登場就是個活孫叔敖，以高度的模擬形象爲全戲的藝術基礎，以它來攝取觀衆的全部注意力，如今把它屬於“戲象”是很確當的。但楚莊王等人面前的假孫叔敖，不是石像，不是木偶，不是不能發言的。他曾與戲中的假莊王抵掌談笑，三日計議，轉述婦言，那就分明是話劇了。劉備導演的“許胡克伐”，是“使倡家假爲二子之容，效其訟鬩之狀”，分明也是着重現象的一出“戲象”。又説戲中許胡二人，“初以辭義相難，終以刀杖相屈”，分明是動作之外，靠説白來闡明主題，當然也是話劇了。“戲象”既然兼包歌舞類戲與科白類戲兩方面，“象”字的作用，既未替戲劇排拒歌曲，也未替它排拒滑稽，那就比“戲曲”之説高明多了。因王氏規定真戲劇必與戲曲相表裏，雖不排拒説白，但他同時曾否定唐宋滑稽戲是真戲劇，一則因它非正式演故事，二則因它不能“被以歌舞”，其實這兩層都不確。這樣看來，“戲象”與“戲弄”的内容，對戲劇説，都

是全面的,惟有“戲曲”所指不全面。我國戲劇的發展,由上古到近代,怎會反而逆轉,由全面到不全面呢?史實絶不會如此。故本文認定:用“戲象”、“戲弄”二辭説明戲劇,都是自然的、真實的;用“戲曲”來説明戲劇,並不符合宋、元、明、清四代戲劇的實際,僅是明以後少數文人學者,憑了主觀嗜好的擬定而已,要不得。

何以見得漢戲曾特標爲“戲象”呢?對這方面,尚無深切研究,暫憑少數資料,假定如此而已,有待古代史的專家來審訂。《西京雜記》説:“鞠道龍,古有黄公術,能制虎,又能立興雲霧,坐變山河。後衰老,飲酒亡度,術不能神,爲虎所食。故三輔間以爲戲象。”(曾慥《類説》卷四列爲“戲象”條)這分明就是張衡《西京賦》所述“東海黄公,赤刀粤祝,冀厭白虎,卒不能救”的情節,不過或屬於黄公,或屬於黄公之徒鞠道龍罷了。《西京雜記》説,將這項情節作爲“戲象”,豈不等於説,“作爲劇本”,或作爲“戲劇”以演出嗎?戲中一定先演制虎,演興雲霧,變山河,後演衰老,飲酒,作術不靈,爲虎所食;乃武打、幻術及表情,兼而有之,與目前各地演“哪吒鬧海”,充滿了雜技與武打,有何分别?它有故事人物、情節,有歎老傷逝之感,有沉湎喪身之戒,怎能説它不是戲劇呢?《鹽鐵論》二十九《散不足》篇的“戲倡舞象”四字,據方以智《通雅》,乃續在“胡妲”二字之下的。明代傳本如此。“胡妲”實在是戲劇脚色的旦色之祖,宋官本雜劇名目内猶存,以旦脚來“戲倡舞象”,“戲”與“舞”二字之義是互見的,非演生旦歌舞戲而何(上文引《三國志》述“許胡克伐”戲,在應稱優人之處稱了“倡家”)?“戲象”二字,就是“戲倡舞象”四字的簡略罷了。然則《三國志・賀齊傳》説:“齊被命詣所在,及當還郡,權出祖道,作樂,舞象。”這“舞象”也可能是“戲倡舞象”或“戲象”;不同於《禮記》上“成童舞象”的始義,僅僅是舞蹈而已。我們應注意,“許胡克伐”一戲,與這“舞象”同時,蜀戲與吴戲的進展,不會有多大距離。

“戲象”之説既然成立,關於漢至六朝戲劇中的布景、效果諸説,便都得到了歸宿,可以揚眉吐氣一番了。首先是大科學家兼文學家張衡先生,曾在《西京賦》内,敘述當時平樂觀裏所表演的戲象,有“華嶽峨峨,岡巒參差。神木靈草,朱實離離。……度曲未終,雲起雪飛,初若飄飄,後遂霏霏。複陸重閣,轉石成雷,礔礰激而增響,磅礚象乎天威!”這

到底是些什麽現象？當生旦諸角所扮的一定人物，如女媧坐而長歌，洪厓立而指揮的前後，舞臺上竟有山嶺草木的地景，有風雲雨雪的天景，還有閃電轟雷，聲與光的效果，天地人融爲一片，景象不爲不偉大，古伎藝中有此，到底是怎麽回事？是平面的繪畫嗎？是靜的雕刻嗎？是口技帶身段的講唱嗎？是兩兩相當的角觝嗎？是單純驚人的幻術雜技嗎？還是活動的、行進的、立體的、綜合的、感人的戲劇呢？是什麽，就是什麽。必須經過冷靜的正視以後，有一個鮮明確切，毫不含糊的交代，才不失爲研究者應有的態度。不能照王史那樣，主觀上已劃下了斷代的綫，對這條綫以上距離已很遥遠的漢伎，存心非否定掉不可，而説法却取飄忽矛盾的口氣。王氏開始既判斷它爲角觝百戲，中間又曰“則假面之戲也”，“則歌舞之人，又作古人之形象矣”，“則且敷衍故事矣”，豈非矛盾！此伎既裝扮了一定人物，去敷衍故事，又有歌、有舞，照常情論，究竟還算角觝不算？已能算戲劇不能？古今中外，有這樣的角觝嗎？一男一女有如女媧與洪厓二人，斯斯文文地在臺上歌舞一番而已，便算他二人是在角觝嗎？尤可憾的是，截去原文的“華嶽”到“離離”，“初若”到“天威”這兩段不提，是何緣故呢？這兩段所説，分明是舞臺上戲劇的布景與效果；如果提出來正視了，他全史既定的斷代安排，就將被打亂，難於立説。既限於情形，不便正視它，惟有掩蓋不提了。這樣態度不是昔之“漢學”者或今之科學者所能許可（周貽白先生《戲劇史》内對此，已進一步，有疑爲裝置效果之辭）。張平子是極踏實的科學家，絶非欺人之輩，有他這一段文字流傳至今，漢戲的“戲象”之説更鞏固了。漢戲的存在，也更肯定了。我認爲後來《南齊書・樂志》裏所述“天台山伎”係按孫綽《遊天台山賦》造的。“作莓苔石橋、道士捫翠屏之狀”，也是一種偏重表現布景的戲，乃漢代“戲象”之餘風。假如不是戲，蕭子顯又如何能把它記在《樂志》裏呢？《樂志》所記，總要與音樂有關，一般繪畫或雕塑之伎，無論如何，不會見於《樂志》的。《隋書・樂志》曾載梁武帝時三朝大會，有四十九設，其中的“黄山伎”、“三峽伎”等，或也是“天台山伎”之類，可以同屬於“戲象”。

在古劇稱“戲象”的時代，演員就稱“象人”，這是極其自然的事，應可相信。“象人”二字的第一義是俑；像人形的東西。《周禮》上把它與

“鸞車”並列。《韓非子》説:“象人雖有百萬,不能殺敵。”也是此意。第二義敘述物像人形這件事,即孟子指俑所説:“爲其象人而用之也。”第三義指演員,裝扮人物的人。《漢書・禮樂志》載:“朝賀置酒,陳前殿房中。……常從倡三十人,常從象人四人,詔隨常從倡十六人;秦倡員二十九人,秦倡象人員三人,詔隨秦倡一人。”這裏“倡”與“象人”并舉,或聯爲一辭,分明同是演員。惟彼此之間,應仍有别。倡與象人又皆有“常從”與“秦”之别;象人僅三四人,倡則幾乎較多十倍。一時所詔,祇及倡,不及象人。因資料未充,對這些情況的所以然,尚難説明。過去對於倡與象人的分别究竟何在,已經發生異説。孟康、韋昭《漢書》注中表示:倡是扮人的演員,象人是戴假面或套頭,裝魚蝦獅子的演員。王史説,倡以歌舞調謔爲事,象人以競技爲事,意在他們都不是戲劇演員。但證諸上文“戲象”或“戲倡舞象”的内容,知王説尚嫌不實不盡,倘若核實,就應該説:在他們所爲之中,演戲與競技二者都有,扮人與扮物二者也都有(鞠道隆戲中,有扮人的,有扮虎的)。馮沅君先生《古優解》用孟、韋説,將象人從優人中分出,若驗以今戲的情形,實難如此分出。今日戲臺上《武松打虎》扮虎的,《蘇武牧羊》扮羊的,《泗州城》、《白蛇傳》内扮水怪的,難道另有其人擔任,那些人不算演員嗎?這一點,古今相去應不遠。周壽昌《漢書注校補》曰:“象人,盖楚優孟作衣冠,爲孫叔敖之比。如孟説:象物,非‘象人’矣。”——一語破的!

“舞象”和“象人”諸説,漢以後仍有被用來表達戲劇的,雖大抵借用古名,以示典雅而已,但也間有寄託新義的。《隋書・樂志》所述晉代的“禮畢”,一名“文康樂”,實在是一本歌舞戲。庾亮死後,其妾思慕他,乃“假爲其面,執翳以舞,象其容”。所謂“假爲其面”,是化裝,並非戴面具。類此之例甚多。聯合“象其容”以看全伎,分明爲一種戲象。“舞”,已近於演。金元院本名目内尚有《舞秦始皇》一本可推。唐代來自西域的鉢頭戲,乃歌舞類戲之一。《通典》説:“胡人爲猛獸所噬,其子求獸殺之,爲此舞以象也。”便是文人筆下,一種擬古的寫法。他們認爲:若明説是戲,便覺乏味,説成“舞象”,較爲蘊藉。鉢頭的實質是什麽,當時人盡知,文人雖狡獪,不足混淆當時的觀感。但這樣寫法,可苦壞了後世的讀者了。明明是戲,爲何説是“舞象”?“舞象”究竟算什麽呢?我們

對於這些擬古之辭,倘不在文獻資料上設下大圍場,網羅八面,聚精會神的去追討,是難於獲得可靠的真象的。漢魏六朝的戲,頗值得今後列爲專題,從事鑽研。中唐元稹有《象人》一詩,雖用古名爲題材,却結合了他當時的戲劇情況,寫出象的變化,在戲裏面,曾起了很大的"弄"的作用。我們現在看來,他這首詩,不啻在戲象與戲弄之間造了橋梁,把兩下的意境溝通了。詩説:"被色空成象,觀空色異真。自悲人是假,那復假爲人。"他完全指"象人"爲戲劇演員,扮演出社會上種種人的種種象。戲劇就是"假爲人"。人間本是真人間,在封建時代,因既充斥了欺詐虚僞以後,結果乃覺無一不空,故悲歎曰"人是假"。不料在此"人是假"的社會中,竟有人還弄一套"假爲人"的頑藝兒,未免多事,但越發教人驚心動魄了。元氏此詩,可以代表當時士大夫一般的社會觀與戲劇觀,例如梁鍠看了傀儡戲中弄老人説:"須臾弄罷寂無事,還似人生一夢中!"盧綸看了弄郃翁伯的戲説:"何須更弄郃翁伯,即我此身如此人!"他們對於戲劇,都是從情節、表情、動作等所構成的現象中,得到感發,由舞臺上看來的較多,而聽來的則較少,更絶不是在書房裏面,手執劇本,揣摩詞章,也能獲得的了。由此可推:戲象、戲弄之中,除音樂歌舞外,必然講求布景、化裝、服飾、表情。方登場時,焔爛至極:戲既終場,忽爾寂滅,亦冷酷至極。這樣便充分發揮了戲劇對於觀衆所起的刺激性。所以漢唐的戲,是萬萬不能主觀粗暴地加以抹殺,認爲非真戲劇,非純正戲劇。

以上説明了我國古劇可能有過戲象、戲弄、戲曲這樣三個時期。前二名詞是作者經手找出來,並爲擬定的,雖還未經大家判斷對不對,總算已爲我國古劇理出了一個新的頭緒。末一名詞"戲曲",它的實質存在,自無問題,惟用它來代替"戲劇",却是明以來少數人帶頭搞出來的一個唯心主張;到了近半世紀,開始對古劇作初期研究時,被王國維將此一主張具體化了,同時也就是把它來硬化了。影響至今,四十多年,已發現了很多不妥與流弊。最嚴重的,是用它來遮掩了漢唐的戲劇,使我國的古劇史上是非不明,失却了好多有生氣、有意義的東西,以致貧乏單調,黯淡無光,確是一件憾事。劇本的文學性誠然是重要的,但把戲劇立體的表現只留存劇本,且更狹隘地趨向於詞章,并用這個,回過

頭來,否定無數古劇與無限的地方戲,這實在不是我們應取的方向。作者希望海内戲劇史家正視這個問題,破費點功夫,把其中對立的兩面説法,逐點加以核實,并徹底集中有關資料,好生運用,爲我國戲劇史重行規劃出一個新的、更踏實的輪廓來,總要讓有無劇本流傳的,有無劇目流傳的,科白爲主的,歌舞爲主的,早期混在角觝、百戲、雜技之中的,後來混在散樂、普通俳優、普通歌舞,甚至混在隊舞或舞隊之中的戲劇與具有戲劇質素的伎藝,不分上古、中古、近古所有,都能在一律平等的機會中,得着恰當的安排,顯得是則是,非則非,不偏不倚,真正的解決了我國戲劇史的問題。——這是本文的意願。

(原載《戲劇論叢》第 1 輯,中國戲劇出版社 1957 年版)

幾點簡單説明[①]

一、答文衆先生

拙文原是"個人的體會而已，是否可靠，有待研討"（原文第 25 頁）。文衆先生研討所及，於拙文頗有補正，甚爲感謝。謹簡單説明下列幾點：

（一）拙文原"不事考據"，有關的考據資料全在拙編《唐戲弄》内。此書尚未印行，讀者未見。却在拙文内先説上許多空話，難怪文先生覺得"玄乎其玄"確是我的錯誤。

（二）文先生表示：戲弄之意，今人所輕；戲曲之義，今人所重。又説："戲弄、戲象，也是不能爲人們所接受的。"不能忽視；勸我"鄭重從事"。意重心長，我甚感謝！惟學術上倘若無原則地跟着今人或古人跑，專求人們所能接受，也不大好。倘自問言之有物，仍可以鳴一下，爭一下。

（三）拙文只談古劇中所謂戲曲，而所劃的古劇範圍，到清初爲止，篇首曾交代清楚。至於此二字"在今天涵義的改變"如何，原不在拙文所論之内，謹再陳明。

（四）"戲曲"二字本身，毫無不妥。所不滿的，只是在古劇中，用它

---

① 整理者按：任中敏先生 1957 年於《戲劇論叢》第 1 輯發表《戲曲、戲弄與戲象》一文後，時治戲曲學者紛紛撰文辯論。如文象撰《也談戲曲、戲弄與戲象》（《戲劇論叢》1957 年第 2 輯）、黄芝岡撰《什麽是戲曲？什麽是中國戲曲史？》（《戲劇論叢》1957 年第 2 輯）以反對。此文便是任先生對此二文的回應。

們代替"戲劇"二字。另方面如"話劇"、"歌劇"等名,有"劇"字在下面作主名,便妥。而"戲曲"是用"曲"字在下面作主名,"戲"字雖有,却位在上面,便不能用它去表達"載歌載舞"的歌舞劇的具體意義了。說句笑話:設若把二字顛倒一下,變成"曲戲",含義直等於"歌劇",那就對了。

(五)拙文的宗旨或意願,已在篇末説明。消極方面,只求辯明王史"真戲劇必與戲曲相表裏"一句話,在戲劇史上的是非與影響如何;積極方面,是十分珍惜古話劇不可磨滅的戲劇價值。這是首先願意研討的問題,此外都不重要。

(六)拙文說戲象,是先得《史記》、《三國志》、《西京賦》等等的根據,有其實際内容。這二字用在宋本或唐本的《西京雜記》内,見曾慥《類説》,並非杜撰。唐戲弄的全貌與全神,文獻依據要多到幾十倍,拙文然後才取名立説。若單有名辭與概念而已,并無内容,或内容貧薄,那就無論先説什麽,後説什麽,安排得妙,也終須消滅的。

(七)周戲如"孫叔敖",譬作嬰兒;唐戲如《踏謡娘》,譬作成年;宋戲如《張叶狀元》,譬作壯年。——這樣説,並無背於歷史發展規律。爭點在:嬰兒雖幼稚,究竟算真人,還算人猿?古代的中醫,對病人能奏效,儘管理論手法有幼稚處,但究竟算不算真醫道,還是邪道?漢戲、唐戲每每講究效果,想對人事奏些效,確係事實,可以比古醫。説"真戲劇",並不等於説"成熟的戲劇";猶如説"真人",並不等於説"成年人"。關於古劇如何算成熟的體驗,請參看拙文《唐代能有雜劇嗎?》(載《四川大學學報》第二期)。

(八)經濟繁榮,南宋遠不如盛唐。"虚假繁榮"尚且能做戲劇産生的物質條件,比較算真繁榮的,如西漢、盛唐所有,對戲劇的産生説,豈非更相宜麽?至於階級矛盾、人民創造等等,並非南宋所獨有,漢唐時代也有。民族矛盾,並非孕育戲劇的必要條件,不妨參考一下希臘、印度等國戲劇産生的情形如何(我未曾參考過)。

(九)希臘在公元前三世紀已有戲劇,印度在公元一世紀已有戲劇,不知算真不算真。我國戲劇,若到南宋時,已十三世紀,才産生或才具體形成,比希臘、印度將落後一千多年。究竟是今人對於本國古劇的發生發展情形看錯了呢?還是我漢民族在文化的這一點上,是個落後民

族？這件事更應該“鄭重從事”才對。

（十）拙文不事考據，故未推求文獻中曾用“戲曲”二字的全部材料。惟如《輟耕録》的兩句話“唐有傳奇，宋有戲曲”，並無語病，拙文内不能引來舉例。因爲這裏的“傳奇”，指小説，不指戲劇，這裏的“戲曲”就是戲曲，不一定指戲劇，與《元曲選》、《六十種曲》、《宋元戲曲史》等名目，將“曲”或“戲曲”去代替戲劇，而有了語病的，不相同。設若拙文舉例及此，那真有點錯了。

附帶提及：梵戲至遲在初唐已入我國。李白集中已用梵戲《舍利弗》内兩個主人翁的名字作曲牌名，李賀集中也有此曲。敦煌卷子（伯3352）内，已用華文寫了阿闍世王生平事實的劇本，可從巴黎攝影回來，研討究竟。唐五代的劇本尚有流傳，已屬可能。

1957年3月28日於成都

二、答黄芝岡先生

黄先生大文對我很有益，足補拙文不到之處甚多。關於考據方面，也引起我新的注意，甚爲感謝！至於彼此歧異處，（1）大部分，在讀者必然會有看法；（2）有一部分，拙文本身仍然餘留着回答的潛在力；（3）有一部分，應由拙著《唐戲弄》稿來回答（年内可出版），這裏不便重複；這些就都不説了。這裏仍簡單另説幾點，以酬黄先生的好意。

拙文僅僅不贊成在研究我國古劇時，用“劇曲”來代替“戲劇”，用“曲”來代替“戲”或“劇”。並無反對“戲曲”二字之意，這二字有什麽可反對呢！拙文更無用“戲弄”或“戲象”去代替古劇中所謂“戲曲”的意願，那是在節外生一個枝。難得給我機會，在此聲明一下。

拙文自己限定研究的對象，是起西漢、迄清初的古劇，清清楚楚（第25頁）。黄先生文内，屢提“現在使用‘戲曲’這個名詞”云云。現在如用此二字以指今劇，不論在何種意識之下，原與拙文無干。

黄先生文内，凡自動用“戲曲”二字處，都等於用“戲劇”二字，我很

能了解。惟"王史""真戲劇必與戲曲相表裏"十個字,不能等於"真戲劇必與戲劇相表裏"。我反對的僅僅就是這十個字,其餘都是引申之説而已。黄先生及他人的見解,如不同於"王史"此十個字的,便與我無歧異。倘從這十個字内,減去八字,只剩下"戲曲"二字,如仍有人反對,黄先生熱忱加以指正,是好的,惟與拙文無干。

拙文内錯字很多。但經校對結果:第 41 頁曾見"一件憾事",並非"一件恨事"。黄先生所舉"全是"、"全都是"、"全移在説白"、"全不管樂舞歌唱曲調"等等語句内,所有的"全"字或其含意,俱非拙文所原有。文字校勘正確後,有些問題便没有了。

黄先生説:用"表演故事"去衡量伎藝是否戲曲,"是没有什麽原則可遵循的"。這樣不大好辦,還是有個原則才好。

"眼前事物"中"如梨園戲有四九弄"(梁、祝故事)、"番婆弄"等,福建莆仙戲有"弄官"(唐代稱"弄假官")、"弄仙"(隋戲曲有《神仙留客》、《弄五福》等(詳見胡忌先生《宋金雜戲院本考》内所附《宋劇遺響》不日出版)①,都尚未正名爲"戲"。其中如"四九弄",能算戲否?不消説,對於"戲曲的主要範圍",它們當然無份。

我認唐戲的特點,在對當時的現實收效果,起作用。良藥苦口利於病,好戲動心也利於病。唐人每每用戲去治他們的所謂病(政治問題、社會問題都是)。有時演員或導演或編劇人被犧牲,遭迫害,在所不惜!可貴在此,應該表揚。反面極端的例子,如清初連臺整本的大戲,名《九九慶》、《萬載恒春》等等,已是"表演故事",已是"戲曲",都十足做到,若社會意義、感化作用等,便説不上(專指此等戲而言)。但過去或現在,並無人削減它們是真戲劇真資格,也不該這樣做。倘有人説"真戲劇必須與諷刺相表裏",那也應該反對。如今對於古劇的看法,已有了不同的兩派:一派强調"表演故事"與"戲曲",並非不講效果、作用;一派强調意與效果作用,也並非不要故事與戲曲。宜乎讓它們并存。

黄先生强調宋代説書的力量曾孕育了我國的戲劇,與拙見相去甚遠,見拙文《我國戲劇不可能出於傀儡戲與影戲》。惟此文與《唐戲弄》

---

① 整理者按:是書後名爲《宋金雜劇考》,由中華書局 1959 年出版。

稿一樣,都是更麻煩人的,我不想勸黄先生去看。

張衡《西京賦》所述戲象,可以不信;張衡自己曾造了地震儀,仍宜相信。蜀王衍時,演折紅蓮隊,後台鼓橐,以長管引於臺上地衣之下,把地衣吹成水紋,鼓蕩有如波濤;用轆轤轉動二舟,載蓬萊仙女二百多人,周遊採蓮,致辭上壽,也還是一出高度布景的戲象。

曾慥《類説》所用《西京雜記》,可能是北宋本或唐卷子本,比目前的坊本可靠。《雜記》對"東海黄公"伎既説:"三輔人俗用以爲戲,漢帝亦取以爲角觝之戲焉。"是見同一故事,宫廷演爲角觝,民間演爲戲象,是可能的。

黄先生很重視三國時人的話。對於劉備指導演出的"許胡克伐"一戲,不妨多加解釋,看是否"仙車"上所演,是否角觝戲,是否歌舞等等。

"天台山伎"既説明是"作莓苔石橋,道士捫翠屏之狀",與百戲中的"透劍門"一類,縱身穿過四面插劍的門,便不同了。

"踏謡娘"是用北齊的民間故事,至遲初唐就有此戲。詳見《教坊記》和《舊唐書·儒學傳》等。旦與醆,俱是化妝,不帶面具。與《蘇中郎》面正赤,由丑脚主演的是兩出戲,不宜混同。

1957 年 4 月 20 日於成都

(原載《戲劇論叢》1957 年第 2 輯)

與俞平伯先生商榷李白的清平調問題

一

《文學遺産》第 145 期上有俞平伯先生《李白清平調三章的解釋》,現在我們對這問題提出一些不同的看法。

先談體裁,辨明四點:(一)認李辭三章是詞,究竟妥不妥?(二)三章在作者是否按歌辭寫的?(三)唐代以詩合樂是否一概不必絲絲入扣?(四)三章有屬於大曲的可能否?

第一點,俞先生對李辭三章曾説:像詩又像詞,屬於詩或屬於詞不好決定;又説:詩詞兩收自屬無妨;又説:詩的成分要多一些,那餘下的成分當然認爲還是詞;又説:原來寫的是詩,一合樂就成爲詞了。在這樣一套看法裏,認爲詩,無問題;認爲詞的一層,殊覺未妥。因建立"詩詞"的區别至早是宋代的事;建立"詩詞曲"的區别至早是金元的事,五代以前所没有。若照它們的時代限制去運用這些區别便妥,若超越時代去運用便不妥。倘有人對《詩經》或漢魏六朝樂府也説:其中有些原來寫的是詩,一合樂便成爲詞了,大家必訝其不妥。轉過來對唐代齊言像李辭三章若這樣説,不妥也是一樣。事實上唐五代一面與先秦以至六朝相同,無所謂詞,一面且比宋金元更早就盛行了所謂曲、小曲、雜曲、大曲、曲子詞等名稱。在近人編的文學史内,雖把"詩然後詞,詞然後曲",有秩序地安排妥貼,但此項秩序早被唐五代歌詞的事實,尤其屬於民間方面的,作了無情的打破。論體裁,詩也是曲;論歷史,曲然後詞。唐代不但名稱上有了後來元曲的曲,而且齊言的曲也好,雜言的曲也好,都已確切開了金元曲辭一型的修辭風格,做到了名實相符一步。

敦煌曲幾百首流傳海内外已半個世紀,并非什麽冷僻之物,它們充分表現了唐五代民間歌辭的風格。在量的方面,這幾百首當然還遠敵不過唐詩的幾萬首,但大家若對那個時代所曾有而未經流傳的民間作品,事實上將有多少,稍稍想像一下,就會感到這些名實相符的唐曲,在當時的全部歌辭中占的比重將如何,又應如何去估價才算確當。終不能因它們在今日的流傳量較少,便拒絶其參與那一代歌辭的主流。我國從先秦到北宋的一般韻語(指不是騷賦箴銘謡諺等)只有"歌辭"與"不歌之辭"兩大類而已。在這裏,歌辭一名顯得很可愛!它含義最爲妥當;適用的時間性最廣。從《詩經》到近代小曲無不可用,用了毫無不妥之處。它比"樂府"、"樂章"等名及《樂府詩集》裏常用的"曲辭"二字都來得顯豁通俗,更加適用。合樂的唐詩、唐代的雜曲子、宋詞、元曲——這四樣東西同爲歌辭而已。"歌辭"二字把它們包括得乾乾淨淨、妥妥貼貼,毫無遺憾。所以俞先生文内凡詩詞並用去肯定李辭體裁之處,倘將"詞"字一律换爲"歌辭"二字,方是更妥的看法,這裏的"詩"字便指那些不歌之詩而言。我們對李辭三章的體裁最好認定是"歌辭",不必説原來是詩,合樂就成爲詞。李白是認作歌辭寫的,下筆時並非没有理會到此,説詳下文。

於此應稍稍具體説明一件事:唐五代歌辭中像李辭三章這樣的齊言,着實不少!大家常常提到的雖只《陽關曲》、《小秦王》、《楊柳枝》、《清平調》等幾曲七絶而已,其實照初步統計:五言四句的有《破陣樂》、《何滿子》、《南歌子》、《濮陽女》等等近五十調("調"指曲牌,下同),五言六句的有《柘枝詞》、《抛毬樂》等等近十調,五言八句的有《王昭君》、《火鳳詞》、《昔昔鹽》、《怨回紇》等等二十餘調;此外五言還有十二句、十六句、二十句的,也各有其調;還有六言的三句、四句、六句、八句、十句的,共十多調;七言則從二句起,到十二句止,共近七十調,其中自以四句最多,占了五十調——總共已有一百六十調左右。如果向同類型的遺産中盡量發掘,一面又嚴格審訂,爲量一定還不止此。論它們字句多寡的不同雖僅十六種而已,但它們有各自的曲牌、宫調、本事,或合舞或否,或獨立生成,或來自大曲。即在同字句中,平仄與叶韻也種種不一,並有少數的拗體。不能專就字句數目的變化去定案,僅承認它們全部存

在十六個牌子而已。必須肯定唐五代歌辭的主流實際分作兩股：一股就是這類齊言，命名曰“聲詩”（二字自古已有），另一股才是雜言，即長短句，後人早已認爲“唐五代詞”。不可將聲詩混入詞的範圍，將分明兩股的主流强合爲一。自清初人編詞譜與詞律以來，在詞家理論中遇到這種有曲牌名的詩體，都感到一些困惑：將它們與長短句詞同樣看待嗎？頗有所礙；異樣看待嗎？也有所礙，總覺不痛快。正因對於唐五代歌辭的全面尚少一種更清晰的體驗之故。俞先生用傳統的看法，以“詞”字兼包齊雜言兩類歌辭，故對李辭三章的齊言也求其如何才屬於詞，并説“拉它過來做詞的初祖不算太牽强”，顯然已是很牽强的了。

如今在唐歌辭中既將凡屬齊言的一律訂爲聲詩，就可展開專門研究：詳查格律，列爲譜式，並追求其宫調、樂别、歌法、舞式、本事與流變等等，使唐人歌詩的情形逐漸昌明起來，堪與漢魏六朝人歌樂府，唐人唱雜言，宋人唱詞，元人唱曲等，在我國音樂史與文學史上取得同樣明朗，而且同等重要的地位，該是一件不應再緩的事。唐聲詩在當時原已向多面發展了。如舞曲（尤其大曲）、戲曲、酒筵前的著詞、變文、釋家的佛曲、道家的步虚詞、一般的挽歌……都有採用齊言的顯著事實。其所以爲聲的表現，分“歌”與“吟”兩大類，各極其致。結果凡配合齊言的歌曲必已形成了某些特點，爲配合雜言的歌曲所無。此種特點流入後世，爲歷代各種伎藝所歡迎，爭相吸取融化。如兩宋的歌辭内仍直接保持着一部分唐聲詩，金諸宫調内最顯著的如喬合生簡直是七言八句加和聲，各宫調的尾聲多爲七言三句，南北曲内全調爲齊言的，和整搬唐詩入曲調的，都很平常。尤其重要的：由唐變文貫串了後世的寶卷、彈詞等，其中七字句特别發達；由唐戲語貫串了歷代種種的戲辭，直到皮黄戲内仍顯著採用了七言體。不能説聲詩的天地不寬，音響不宏，關係不大。這裏所以不憚辭費敘述了聲詩的情況，正是着重説明一點：惟有從聲詩這個角度去勘測李辭三章，以定其體，才是最正確的，捨此而外都有不如（唐代“戲語”如《舊唐書·李實傳》載優人成輔端“因戲作語”，“有數十篇”，即七絶體；《唐語林》載優人祝漢貞“出口爲七字語”等）。

其次研討李白寫此三章是否按照歌辭寫的；並仍爲辨明體裁，追隨俞先生文内所提到的話，略辨中唐以前的樂府是否大都爲七絶而已。

俞先生説這話的意思,在直接肯定《清平調》三章於李白當時筆下原衹是詩,到李龜年口裏才是詞。其實若據更多資料,所得結果便不然。上述唐代歌辭的主流分兩股,乃從初唐起,並不從中唐起。有人説:六朝及初唐的長短句辭,尚不是元稹、白居易所唱和的《望江南》等辭的味兒。這話不錯,但須知體裁的形成是有繩墨可尋的,倘已合乎某種繩墨便可定體,不因其餘較抽象的情形,例如修辭風格的逐步蜕化等等而動摇。唐代歌辭的風格必須認爲是很寬闊的。它分明兼收並蓄,各種味兒都有。連後世元曲的風格和明清小曲的體裁,都被翻上去,在唐曲裏先有了,何況是由樂府到詞曲,中間蜕變的種種味道呢!雜言歌辭在六朝樂府内早具根底,遞給初唐,不會不接受而讓它中斷一個時期。由齊梁而陳隋,由初唐而盛、中、晚唐,也不會死守舊風格,原封不動,一成不變。試看敦煌曲内,到武則天時已有《蘇莫遮》、《獻衷心》等,到天寶年間已有《感皇恩》、《菩薩蠻》、《内家嬌》等,並非什麽不可能的事(詳《敦煌曲初探·論時代》)。倘説這些原是假設居多,還不可靠,不錯,正有待於拿出更具體的證據,修正出一個可靠的結果來,便好從根取消那些假設。但在這種進一步的結果尚未取得時,便不得不接受敦煌曲及多方史料的暗示:中唐以前的樂府中是早已有了雜言的曲辭,絶不僅聲詩一類而已。古選本内"平林漠漠烟如織"的《菩薩蠻》辭是李白所作,本無可疑,自從明朝胡元瑞憑了主觀狐疑一番以後,大家雖都不能幫他提出什麽確證來,但認爲如果不這樣跟着狐疑下去便有傷淺薄,容易上當,而仍置半世紀以來由新發現的敦煌資料所肯定的大情勢於不顧,那就很難説了。俞先生文内於詞的初祖主張引《清平調》,不主張引《菩薩蠻》,就是明例。

爲證明李辭三章在作者筆下已是歌辭,姑放下雜言不談,仍回到齊言上去。李白集中有《舍利弗》及《摩多樓子》二辭,都是五絶,自來並未曾有人疑爲僞作。但所謂《舍利弗》和《摩多樓子》,依據印度馬鳴所作梵劇(詳許地山《梵劇體例及其在漢劇上底點點滴滴》)和鄭樵《通志》所列"梵竺四曲",是以人名作曲牌名的,並非普通的詩題。李白所寫《舍利弗》辭并不咏舍利弗其人,李白與李賀的《摩多樓子》辭也都不咏摩多樓子其人(其人即目連)。我們縱不遽信李白的二辭是戲曲歌辭,説他

曾譯梵劇，或曾自寫戲曲（實則此乃梵劇至遲何時入中國的重要綫索，也是盛唐已對梵劇經過翻譯或改編而早就演了目連戲的確證，極其重要），但這二辭的性質爲聲詩，爲歌辭，乃可斷言。這就不是《本事詩》中"上知其薄聲律，謂非所長"等說所能推翻的了。李白寫《菩薩蠻》、《清平樂》、《舍利弗》和《摩多樓子》等既都是照歌辭寫的，安見他對《清平調》三章便如俞先生所説"事實上寫的不過是普通的七言絶句"，或"恐怕不曾理會到什麽是《清平調》"，或"叫他做《清平調》不過這麽一説"，或"李太白作他自己的詩就可以了"呢？倘若如此，爲了實事求是，在李白集中能不能從三章前面，把"清平調"三字取下，另换上"沉香亭應制"等等題目呢（信李白作《清平樂》，主要依據歐陽炯《花間集》序。炯的時代早，所説應可靠。但選本内所見幾首《清平樂》詞是否一一皆出李白，乃另一問題）？

據《松窗雜録》或《太真外傳》，召李白作辭是敘在李龜年"押衆樂前欲歌之"之後的，又明明説："宣賜翰林供奉李白立進《清平調》辭三篇，白欣然承旨。"旨既明明白白如此，作者既先已欣然承受如此，然後才動筆，怎好還説對於所寫或是歌辭或是普通的詩一層，"他也不須理會得"呢？倘不須理會得，在當時顯然便是"違旨"，不是"承旨"，更無論"欣然"了。所以李辭三章的體裁無可疑地從根上起就是歌辭。李白平時看到有些作家太拘聲律，甚至别有企圖，而不惜犧牲掉自由抒寫之義，他不贊同，是會表示輕視聲律的（"薄"義應是輕視，不是短絀）。但當他自己欣然時，無論在朝在野，按照聲律寫些歌辭，乃極平常的事，有何不可！

第三點，唐代以詩合樂是否一概不必絲絲入扣？俞先生説李辭三章事實上寫的不過是普通七言絶句，而且跟樂調仍有距離，不必密合。他依據了《松窗雜録》"龜年遽以辭進，上命梨園弟子約略調撫絲竹，遂促龜年以歌"，便相信以詩合樂不必絲絲入扣，似乎不够全面。這件事基本上要驗諸詩樂的許多工尺譜，看它與所配之辭的關係如何，才能看出真象，這是一個實際問題。如今唐樂工尺譜可見的甚少（僅有少數的日本譜與敦煌譜），國内尚無人可以通譯，屬於詩體的譜更少，這問題一時無從解決。《清平調》的始辭雖存，它的原聲已亡（日本對此調的唱法

是否唐音很難説),彼此之間有無距離,是否不密合,當然也無從判定。不過在文獻中探討這件事的路子却未曾斷絶。問題雖不能驗諸樂譜,尚不妨驗諸傳説。則眼前却有兩類資料,表現着矛盾的結果,我們對它不妨盡量客觀。《雲溪友議》説:劉采春唱《囉嗊曲》曾用一百二十首辭,“皆當代才子所作,其詞五六七言”。其女周德華在京洛間唱《楊柳枝》,“多唱七八篇,乃賀知章、楊巨源、劉禹錫、韓琮、滕邁諸名流之咏”。《囉嗊曲》與《楊柳枝》當然各有唱腔,而所用唱辭既可從七八篇到百餘篇之多,正説明這些詩只要句法平仄叶韻大致符合,便可入唱。由此以推,那特地按調而作之辭對於聲譜,彼此確無絲絲入扣的必要了。便是《樂府詩集》所傳天寶間五套大曲的辭,曾用到杜甫、高適、韓翃、王維、沈佺期等人之作,看情形是歌工們借辭存譜,隨手拈來,也可幫助説明這一點。但另方面的資料有《全唐文》九二七所載天寶間道士玄辨(原作“元辨”)曾上表説:“伏見陛下親教步虚及諸聲讚……平上去入則備體於正聲,吟諷抑揚則宛仍於舊韻。使咏之者審分明之旨,聞之者無訛舛之嫌。”顯然指出步虚辭須講平上去入方是正聲,唱起來才合原有的腔格——“舊韻”,若僅分平仄必還有所不足,則辭與聲的關係又何其嚴密;謂之一概不絲絲入扣又不可能了。而自來所見唐人的步虚詞都是七絶,未用他體,殊值注意。再看蘇軾作詞是出名的不受聲律拘束的,但他寫《陽關曲》三章,對於格律竟全遵王維“渭城朝雨”的原唱,保存了拗句,是何道理(馬敘倫《讀書小記》續三,説得很詳)? 由宋推唐,其事可知。這兩條資料比《雲溪友議》的話更堅實有力,不容忽視。大概唐代民間的唱詩要自由些,方法也粗疏些。大曲的樂工本來主聲而不主辭,隨便借些辭來存譜,算不了一回事。若宮庭或士大夫之間還是另有一種較精的作辭作曲與歌舞的成法,與民間唱法同時並行,這種作辭的要求自然比較嚴格。學者對這兩種不同的情形只有並存,不必偏執一面。至於《松窗雜録》説“約略調撫絲竹”,原是校正樂器的發音以便合奏,不是對歌辭作調整,欲加改動,本不能據此便疑李辭與樂調有距離,不密合。

俞先生在那篇文内僅指李辭三章與樂調有距離,不密合而已,問題尚不大。近人對於唐代歌詩的誤解,却有比此更深幾倍的,恐怕直到目

前仍未消除。這種誤解説：在我國古代，詩與樂本來一元，到了隋唐，因外國樂侵入中國，詩合不上，詩樂一元便被沖斷了。唐詩入樂只是借一小段詞來唱唱而已，不曾與樂符合，也不想符合。又説：把方方正正的詩（指歌詞作五絶七絶，不作長短句）裝入奇奇怪怪的樂（指外國樂），因此彆彆扭扭，二百多年，甚至説：古詩是樂的生命，唐詩是樂的穿插；生命非有不可，穿插則可有可無（參看俞先生早年寫的《詩的歌與誦》，《清華學報》九卷三期）。這些説法裹批判唐代詩樂，幾乎已達到駭人聽聞的地步，論其實在，完全不根。單從前一節所指聲詩合樂當時原有精粗兩種的情形去推，已可概見。何況唐代除外國樂外，繼承漢魏六朝傳下來的"華夏正聲"仍非常之多。聲詩是向清樂與胡樂兩面求合的。從初唐到五代，歌詩與歌雜言齊頭並進，始終未有偏廢。這時期或由樂定辭，或選辭配樂（元稹説），不能説中唐以前的樂府大都只是些五七絶，而它們的作者又只當它們是詩寫的。這時期歌藝頗精，欣賞水平也高，唱聲之外還講究唱情，感人甚深（白居易説）。如耿家唱《渭城曲》"不堪昨夜先垂泪"（張祜詩），盛小叢唱《長命女》"日暮偏傷去住人"（封彦沖詩），趙歌兒唱《濮陽女》"聞之一聲泪如雨"（岑參詩），唐有態唱《何滿子》"從頭便是斷腸聲"（白居易詩），陝妓唱《山鷓鴣》"清怨繞梁飛"，"清怨碧烟愁"（許渾詩），劉采春唱《望夫歌》"閨婦行人莫不漣洏"，劉禹錫的《竹枝》説："南人上來歌一曲，北人莫上斷鄉情！"白居易寫《楊柳枝》的聲態説："玉敲聲歷歷，珠貫字纍纍。"這些都是詩樂效果的表現，難道都屬詩人的誇大，一無可信嗎？由此看來：我國傳統的詩與樂一元，到了唐代不但毫無傷損，且有大步跨進的發展。龜兹五旦七聲之法經隋唐擴爲八十四調，豐富了原來的胡樂。它們之間的關係自然而且和美，有活力，有生命，又從那裏看出它們曾經彆彆扭扭呢？即以李辭三章由作辭到歌唱的經過説，其中果有這種跡象存在嗎？唐詩當真墮落渺小，只不過是個"穿插"而已，没有生命的東西，比起漢魏六朝樂府、宋詞、元曲來，遠遠不如嗎？爲求對李辭三章減少曲解與誤會，以免形成任何蒙蔽，我們應把這個要求首先對唐代詩樂的認識提出來，在這種認識中，不能有過分的曲解與誤會，甚至蒙蔽了史實的真象。因此對於上述所謂加了幾倍的誤解，這裏不得不略略指出，

却不容説得太多了。

二

樂調方面,俞先生已指出可疑之點二:一爲清平兩調如何配三辭,二爲新辭何以採用舊聲。此外原文内尚存在三個問題,順次數下去:三、在"清商三調"内何以獨不取側調?四、"清平調"三字究竟指曲牌,抑指宫調?五、清平調與高平調的異同如何?

解答清平兩調如何配合三辭,倘循着所謂"清"與"平"的意義,及古人歌唱轉調的情形,即可以通。誠如俞先生所云:"清者高也。"並引王灼所云:"古樂取聲律高下合爲三,曰清調、平調、側調。"平是中音,不高不低,側調比清調還高(詳下文)。同一曲牌,可入清調,亦可入平調。同歌辭用同曲牌,可先唱爲平調,再唱爲清調。音律高低不同,所發抒的情緒便不同。古時歌者或聽者要表達或領會那不同的情緒,每對同歌辭同曲牌而異其聲情,複唱幾遍。何況《清平調》辭有三章,歌絃有六部,原則上可唱成二清一平,或二平一清,或先平後清,或先清後平:在規格之中靈活運用,主要決定於發抒怎樣的情緒。清平調假如是事前既定的曲牌(詳下文),按常情,這些就早已有了規格,全辭不多不少要三章,即與有關。李龜年當時於帝妃面前是如何歌的,必又不免仰體了"至尊"平時或臨時的意旨去安排。因此,俞先生的顧慮"兩個調、三首辭,有點像關於'二桃殺三士'的傳説,不知怎麽分配",想得太呆板,殊不必要了。

其次,沉香亭前賞名花,對妃子,已用了新辭,何以還用舊樂?在這一問題的本身和它被提出中,對客觀認定及主觀想法可能因人而異,頗有彈性。現以《松窗雜録》所紀爲範圍,辭是新的已無問題,剩下樂是否舊的,及其中新舊的含義如何,有待核實。《松窗雜録》"焉用舊樂詞爲"的"樂詞",可能等於"歌辭",全句便等於"焉用舊詞爲",根本未涉及舊樂。俞先生因《舊唐書》説"長安已後朝廷不重古曲",又因清商三調是周房中遺聲,是古曲,是舊樂,便懷疑到以李隆基素好新聲的人不應該

用此。其實“不重古曲”這類的話彈性太大，其含義并不等於廢絶古曲，偶然用用還是有的。而且惟其平時不重古曲，多用時曲，當沉香亭前的那時，向來不用的清商三調反會成爲新聲，而慣用的時曲反會成爲舊曲了。尤應注意的，據許多記載，李隆基所好的新聲是法曲，分析法曲的成分就是清樂的底子，而適當地摻和了胡樂，如《霓裳羽衣》就是一個典型的例子。盛唐對音樂是大有創造的，純胡樂從未獨占李隆基的嗜好（近人意識偏向是唐代胡樂有絶對優勢，《霓裳》也是胡樂，這場考據官司還要好好地打一下，這裏不能多説）。清平調決定屬於舊樂中清商三調的底子，當時可能已加入新成分，變成俞先生所提的“天寶新腔”了，謂之舊也可，謂之新也可，在這裏新或舊不是問題。俞先生説：“文詞尚須現做，曲調當亦新腔。”事實上舊腔倘出於愛好，也會用以配新辭的，不比歌辭，須與當前的本事絲絲入扣，非新不可。新辭配新腔並無必然性，主觀看法也不必太强。

第三，在清商三調内何以獨不取側調？這問題的提出，必要與不必要各有一面。據《松窗雜録》看來：清平調應是事前既成的曲牌，不比歌辭三章出於臨時寫作。王灼把它説成“明皇止令就擇上兩調，偶不樂側調故也”，一若是臨時指定的音調範圍而已，殊爲不妥。單單有宫調，倘無曲牌，如何去歌唱？唐代曲牌名流傳的在千數以上，難道在宫調面前它們都是廢物嗎？這不可少的、無從咄嗟立辦的曲牌，在王灼的意思，難道教李龜年帶着許多樂人，臨時編湊嗎？不會的。倘若遵循王氏此意，三調之中如何取捨的問題才會來；倘認清平調是既定的曲牌，已先天注定了宫調，這問題就没有了。但爲認識清、平、側三調本質上的差别如何，提出此問也是好的。俞先生不信王灼，以爲“偶不樂側調故，唐明皇心理不知他怎麽會知道”，乃因爲未曾查明側調的性能之故。側調之聲屬於二變，最爲高亢，有“北鄙噍殺”之音（詳下文）。高漸離燕市擊築慷慨高歌時適用，沉香亭前賞名花對妃子時則不適用。後者所需要的聲情是風流旖旎，行樂及時，怎好用噍殺之音！又豈是“偶不樂”而已呢！這是人同此心，心同此理的事，誰也不會在此時選用側調的。李隆基對此的心理並無隱秘，王灼是會知道的。

這裏有必要將清、平、側三調的基本情況略説一下：“清商三調”的

來源，推遠些，要算師曠鼓琴所用的清商、清角、清徵，高漸離擊筑"爲變徵之聲"的變徵，和楚詞所謂"引商刻羽，雜以流徵"的流徵。這些都是三代流傳下來旋宫轉調的基本方法。到了晉代，經過荀勖用"伏孔笛法"來整理過，便定型爲正聲、下徵、清角、三調、正聲之調在十二笛中，均用今笛色小工調指法吹奏，聲音合乎正律，不卑不亢，是爲平調。下徵之調均用今笛色乙字調指法吹奏，琴家稱爲倍徵，宋人用頭管協工尺，所以稱爲倍六。倍徵本屬正徵的低八度音，古人因將它列做五降之調。但是吹笛的時候，若微合唇縫用力超吹，便得反高八度的清音，故又稱爲清徵之調。清角之調在三調中基音最高，無論頭管或今天的曲笛，均用最上一孔爲宫聲，笛色指法稱爲五字調或正宫調。清徵同正聲用五度相生的轉調方法，是古今常用的"子母調"；正聲同清角用四度相生的轉調方法，是古今常用的"母子調"。正聲與下徵均用五聲通轉，不涉二變，雖屬一清一平，可通稱正調。惟清角轉調不從五聲，反從二變，所以稱做"變徵之聲"。它比正聲高六律，比下徵高十一律，多激楚噍殺之音。古人於此用筑，後世用瑟，琴家稱爲側弄，也稱瑟調。因此清商三調有稱清、平、側的，有稱清、平、瑟的；清、平、側、瑟衹是三調，加入楚調爲四調。楚調是南音的根本，它的基音在六朝是根據一只銅爵來定的，約相當於雅樂的夾鐘一律。這四調周漢到六朝都還常用，爲我民族音樂中古樂的重點所在，與文學的關係特别密切！只要展開《樂府詩集・相和歌辭》與《琴曲歌辭》等門類的内容一看便知了。搞古典文學的人對它們不可忽略。

第四問的答案如下："清平調"三字放在本辭三章之前，肯定已作曲牌名用，是就兩個宫調名稱構成的曲牌名。在古宫調方面，只有清調與平調，並無所謂"清平調"。這一名詞的成立，惟有限在曲牌方面才無礙。唐宋曲牌名如黄鐘樂、大吕子、角招、徵招等，都是顯然借用宫調名，不過不是借用兩個宫調名罷了。在同爲曲牌名一點上説：《清平調》是可以與《荔枝香》、《伊州曲》等相"儔"的。上文已説及：因爲王灼首先把它還原到兩個宫調去，才使某些人的概念模糊起來。後世所有"古清平調""清平調引"等名目，顯然是就曲牌名的性質上發展來的。《清平調》與《清平樂》的"清平"不同義。後者是"海内清平，朝廷無事"(《兩都

賦》語）之意。楊憲益先生爲了證明李白可能寫過《清平樂》辭，曾説此調乃南詔樂，南詔有清平官，猶之唐有宰相，見《唐書》，其與清調、平調無關可知。這一點也可供此處作比較。

最後一問：清平調與高平調的同異如何？“清平調”三字既不是宫調名，而高平調則是宫調名，這問題已根本失却意義了。惟另有一重要意義在：高平調與正平調一樣，是屬於俗樂二十八調的（見俞先生文引《新唐書》）。而這二十八調乃龜兹樂於隋唐輸入中國以後所訂，和中國固有的“楚漢舊聲”中所列的“清商三調”是兩回事：成立的時代不同，系統更不同。誠如俞先生所云：“俗樂二十八調内並没有地方安置這清平調。”再則曲牌名的清平調由並列的清調與平調兩個單位而來，而宫調名的所謂“高平”只是一個單位，彼此亦顯然不同。彼此之間不能如王琦所説“亦其類也”，也不能依據如俞先生所提出的解釋“清者高也”，便把它們等同起來。俞先生因王琦的話曾設問：“清平調莫非就是高平調的别名？”當答曰：不。

（原載《光明日報》1957 年 5 月 5 日《文學遺産》第 155 期，與羅蔗園共同署名）

唐聲詩之範圍與定義

我國歷代合樂之歌辭、伎藝，從《詩經》、《楚辭》，而漢魏樂府，六朝樂府，唐五代大曲、長短句曲子，宋詞，元戲曲，元明散曲，明清小曲，乃至唐之變文、著詞，宋之南戲，元之院本，降而近代之鼓詞、彈詞、打花鼓等，均已由古今學者分别研究，各有專門著述：或詳明其體制，或著録其歌辭，或已編訂格律，或已記録工尺譜。……因之，文學史家、音樂史家或文藝史家，均得有所依據，一一登之史册，顯示我民族文化之整體與全面，爲如何宏深博大！足以自重。但中間却獨獨遺漏一事，至今荒廢，尚未曾透過如上之專題研究，具備如上之專門著録。因此，諸類史家對於此事，亦從無翔實之記載與精確之介紹；結果在諸種專門史上，各留下一處空白，有待填補，非常突出，誠屬遺憾！其事爲何？即唐代朝野所有、曾經配合樂舞、付諸歌唱之聲詩是也。此事本身之造詣，及在歷史上與其他文藝間之關係，都不簡單，並不等閒，不容抹殺不顧。在我國全盤古文藝之比較上，亦不容否認，謂唐代聲詩必然不如宋詞、元曲，甚至不如鼓子詞、打花鼓等伎之重要，無須乎作專題研究，或有專門著述。事實上有唐代文化之總和，及其估價之結論在，早爲舉世所公認，則此項之不容否定，並非武斷也。玆不揣固陋，有志填充此處所謂空白，對於唐代聲詩，試作初步報道，用以唤起來者，共同探討。擬分三部分進行：著録其格調一百五十四曲，曰“聲詩格調”；結集其歌辭八百餘首，曰“聲詩集”；並作一番綜合研究，以明其在樂、歌、舞方面曾有之體與用，乃至與其鄰近諸伎藝之種種關係，曰“唐聲詩”。如此規劃，誠不過憑有限資料與個人綿薄，以立啓蒙之業而已，其中定多不信、不切、不備之處。爲求海内學者及時指正，俾知修改，不至持其謬説，有以誤人，爰先將《唐聲詩》稿之首章闡

明此事之範圍與定義者，提前發表，以示梗概。學者據此，即可從基本上判别其認識是否未誤，方向是否未偏，掖而進之，以底於成，至所幸也。

“聲詩”之名、或聲與詩相關之説，自古有之，其含義則種種不同。始也，分指聲與詩，爲兩事；既也，合指有聲之詩，爲一事：此其大較也。曰“唐聲詩”，當然用後起之義；而論其範圍，則又必基於前一義。兹分八節陳之。

一

聲詩名目之由來。——《禮·樂記》曰：“樂師辨乎聲詩，故北面而絃。”謂樂師僅執技藝之末，非施樂教之本，故所辨者聲與辭，所操者絃，而所處者乃封建時代臣工北面之地位而已。其曰“聲詩”，乃指兩事，歌與辭也。《樂記》又曰：“詩，言其志也；歌，咏其聲也；舞，動其容也。——三者本於心，然後樂器從之。”蓋樂從於心，而發於器，又以樂統詩、歌、舞三事。所謂聲者，以歌聲爲主，以樂聲爲準；而其所歌之詩，必有内容，曰志。此在《樂記》中所見“聲詩”之二文及聲與詩之一説，義實相貫。且於心志、聲樂、詩言、歌詠、舞容之間，已明定其本末源流之系統。吾人體認唐代聲詩之範圍與定義，應倚爲根本。

《文心雕龍·樂府》篇曰：“樂辭曰詩，詩聲曰歌。”又曰：“詩爲樂心，聲爲樂體。”其説乃從樂出發。樂之體在聲，體内之心乃詩。欲剖此心，須發爲歌聲，僅樂聲猶不足以表達其微。王僧虔《啓》曰：“當時先詩而後聲，詩敘事，聲成文。必使志盡於詩，音盡於曲。”於此乃提出聲與詩發生先後之程序問題。蓋先民之達其心志也，始則信口而謡，或循宇宙自然之象，弄器有聲而已。若使二者相結合，規律語言爲辭，表裏聲樂，發而爲歌，以明其志，實已爲進化以後之跡。在事之發展中，若先詩，則由辭以定樂；若先樂，則由樂以定辭。此二者已關後世樂府歌辭之兩大成因，即唐代聲詩之繁衍，要亦不外此二途。顧在生活之進化中，心志

之動也頻繁，言辭之發也輕雜，聲樂不能遍逐。積而久之，分別發展，詩遂有離聲而獨立者，是謂無聲之詩。詩既有無聲者，然後詩之聲乃益顯著！故"聲詩"概念之所以確立者，爲同時已有無聲之詩存在耳。

《史記·佞幸列傳》曰："延年善歌，爲變新聲，而上方興天地祠，欲造'樂詩'歌絃之。延年善承意，絃次'初詩'。"《索隱》："初詩，即所新造樂章。"[①]此曰"樂詩"，猶曰"樂府詩"也；曰"初詩"，謂將有聲而尚未有聲之詩，非不可有聲者，與後世不可歌之詩應有別。《爾雅》謂"徒吹謂之和，徒歌謂之謡"，後世乃以未被管絃之歌爲"徒歌"（詳下文）。吾人倘緣此"徒歌"之名，更比以"初詩"之義，對於漢以來不歌或不可歌之詩，不妨謂之"徒詩"或"啞詩"，對於宋以來不歌或不可歌之詞，不妨謂之"徒詞"或"啞詞"，對於金、元以來不歌或不可歌之散曲、劇曲不妨謂之"徒曲辭"或"啞曲辭"。

"徒詩"與"聲詩"乃相對立者，二者消長之因、是非之辨，前人論之者衆矣，要以宋鄭樵《通志·樂略》序論之説爲最切：

> 樂以詩爲本，詩以聲爲用。……古之詩曰歌行，後之詩曰古近二體。歌行主聲，二體主文。詩，爲聲也，不爲文也。……凡律其辭則謂之詩，聲其詩則謂之歌。作詩，未有不歌者也。[②]

詩爲聲，不爲文，揭示本質，堅定本位，對後世於詩逐漸忘本者説，極其有力！他如宋曾三異《因話録》曰："聲之感通者甚神！故詩能動天地，感鬼神，樂能治神人，和上下，皆主其有聲也。"清宋長白《柳亭詩話》二先引朱熹語："聲氣之和，有不可得聞者，此讀詩之所以難也。"既乃曰："夫樂之義理，詩詞是也，聲歌猶後世之腔調也：兩者俱詣，乃爲大成！"曾説雖涉迷信，而體會頗深，與宋説同屬鄭説之一系。至若明郎瑛《七

---

① 今校："所"字原缺，據中華書局 1959 年版《史記》補。

② 今校：據中華書局 1995 年版《通志二十略》，"樂以詩爲本，詩以聲爲用"出自"樂略"之"樂府總序"；"古之詩曰歌行……未有不歌者也"出"樂略"之"正聲序論"。

修續稿》三引馮少洲《漢魏詩紀》序曰：

> ……其發而爲聲詩，能使人甘聽忘倦，如飲醇酒。一唱而三歎，能使人酸心出涕，使人長相思，使人起舞，使人泠然斂袵，正色而坐，其味不同然①。又有淡如勺水，玄如太羹；如苦根澀節，使人吞之，不得下嚥。……

雖多抽象之辭，却已明聲詩作用之大！顯不必以漢、魏之聲詩爲限，唐聲詩何獨不然！陸龜蒙《丁隱君歌》序曰："好古文，樂聞歌詩。"夫聲詩之妙，使果如馮氏所言者，又焉得不使人"樂聞愛聽"！雖苦根澀節，亦自有甘處。

惟鄭氏曰"詩以聲爲用"，"作詩未有不歌者"，乃説明初期詩歌所有之原則耳。自漢以來，無聲之詩已別有以文爲用者，遂主文而不主聲，離聲而自有其天地。詩既如此創例在前，詞曲諸體，乃繼起而援例於後；徒詩之外，徒詞與徒曲辭，均不免焉。其始也，必有聲者始稱"樂府"或"曲辭"，其末也，雖一切徒辭、啞辭，亦虛戴"樂府"或"曲辭"之名，無人能奪而正之。事實上既有聲其詩者，有不聲其詩者，名稱又有離樂之"樂府"與無曲之"曲辭"，可謂混亂已極！至是，乃不得不特標名目曰"聲詩"，以有別於無聲之詩、或初詩、或徒詩、或啞詩。

二

"聲詩"與"歌詩"、"樂詩"、"誦詩"、"吟詩"。——唐協律郎徐景安曾撰《歷代樂儀》三十卷。據宋王應麟《玉海》一〇五，謂其第十卷題《樂章文譜》，有説曰："樂章者，聲詩也。"此唐人以"聲詩"一辭稱樂曲歌辭最著之例。權德輿《薛公先廟碑銘》："爲政事，吏師於文章；爲聲詩，所

---

① 今校："其味不同然"，據上海書店 2001 年版《七修類稿》，"然"字屬下。

施在樂易。”[1]皮日休《松陵集》序曰:“才之備者,在聖爲六藝,在賢爲聲詩。”[2]皮氏之詩曰:“所以吾唐風,直將三代甄。彼此文物盛,由乎聲詩宣。”乃指唐代合樂之詩也。徐鉉《納后夕侍宴》詩曰:“華封傾祝意,觴酒與聲詩。”乃指南唐帝后婚禮時,付諸聲樂之詩也。歐陽修《書錦堂記》曰:“播之聲詩,以耀後世。”胡翰序《古樂府詩類編》曰:“若聲詩者,古樂章也。……不幸不見先王之禮樂,考其聲詩,蓋有足言者。”——皆指後世合樂之詩也。李清照謂:“樂府、聲詩並著,最盛於唐開元、天寶間。”(《能改齋漫録》引)張炎謂:“自隋唐以來,聲詩降爲長短句。”(《詞源》)——亦皆指唐代合樂之詩也。李曰“樂府”,即張曰“長短句”,蓋在齊言範圍之外者。宋趙與時《賓退録》二:“古今詠史之作多矣,以經子被之聲詩者蓋鮮。”按詠史詩,在唐人吟而不唱(詳下文),倘亦指曰“聲詩”,義太寬泛。《武林舊事》一,載宋臣祝壽口號曰:“輒採聲詩,恭陳口號。”乃指其下文之七律一首。此詩在當時,必然作簡單之吟唱,不然,不至於曰“聲詩”。清初《梅花夢》彈詞第一回曰:“以記敘行文,用聲詩作曲。”乃指彈詞之開篇,用七字句者,所謂“唐詩開篇”也(見李家瑞《説彈詞》)。以上凡用“聲詩”二字以立名時,其意識中必已承認當時另有不聲之詩存在;不然,曰“詩”足矣,何必曰“聲詩”? 按諸史實,唐詩中一部分確未有聲,但另部分又確被管絃歌舞,此一分辨,似已無可異議。顧亦不盡然:有人以爲六朝樂府,聲詩也;五代小詞,歌辭也;上下皆然,惟中間之唐人五七絶,仍是不能歌之詩(例如鄭振鐸先生《詞的啓源》所示)。故理論方面,詩之聲不聲,今日仍須有辨;而事實方面,篇章歌或未歌,亦須逐一體驗,並非不必要之事。

與聲詩異而對立者,有曰初詩、徒詩、啞詩;包於聲詩以内,而僅指其初步者,有曰“歌詩”;僅指其第二步者,有曰“樂詩”;與聲詩類似,而實在聲詩之外者,有曰“誦詩”;或在其内、或在其外者,有曰“吟詩”。——兹逐一辨之,以明範圍。

歌辭僅用肉聲,不包含樂器之聲,其義狹;“聲詩”云云,則兼賅樂與

---

[1] 今校:“公”原作“蘋”,據四部叢刊本《權載之文集》改。

[2] 今校:“在”,影印文淵閣四庫全書本《松陵集》作“於”。

歌二者之聲:此其大别也。"歌詩"之名,於漢爲著。《漢書・藝文志》"詩賦"五類之末一類爲"歌詩"。起高祖,迄民間,凡歌辭之作,皆曰"歌詩",於歌譜則稱"聲曲折"。如"河南周歌詩七篇"、"河南周歌聲曲折七篇";"周謡歌詩七十五篇"、"周謡歌詩聲曲折七十五篇":兩兩對稱,尤爲顯著。曰"詩",等於曰"辭";"聲曲折"之"聲",宜爲其初步之歌聲。王先謙謂"聲曲折即歌聲之譜,唐曰樂句,今曰板眼"。實際乃指聲譜之全部,"曲折"尤明示旋律,不止節拍而已。自後歌詩與聲之含義,不復如漢代之明晰。晉王僧虔《啓》曰:"諸調曲皆有聲、有辭,辭者,歌詩,聲者,若'羊吾伊'分,不足'伊那何'之類也。"①是以"聲"字專指和聲。和聲僅曲調中次要部以代表全部之"聲曲折"。《樂府詩集》九十曰:"凡樂府歌辭……有有聲、有辭者,若郊廟、相和、鐃歌、横吹等曲是也;有有辭、無聲者,若後人之所述作,未必盡被於金石是也。"是以"聲"字專指樂聲;"有辭、無聲"謂無樂聲,不被絃管,若歌聲仍然有;不然,何得謂之"樂府歌辭"? 唐人詩集或唐宋人所編選之唐詩,每以"歌詩"或"詩歌"爲名,例不勝舉。如李白、李賀、羅隱、牛嶠、吴融等,皆有集曰"歌詩"。宋趙孟奎所編唐詩總集一百卷,曰《分門纂類唐歌詩》,尤其著者。雖沿漢風,實質已變,爲其内容叢雜,不盡被聲也。凡此所謂"歌詩"者,細繹其義,殆分"歌"與"詩"爲二事,即指樂府歌行,與普通無聲之詩;而樂府歌行中,又混雜許多擬古之作,當時已不能歌,實迥别於此所謂"唐聲詩"者。

"歌詩"之義,既不若"聲詩"之該洽,凡以上有關"歌詩"之諸説,僅用作聲詩之部分解釋與證明則可,若徑以"歌詩"二字代替"聲詩",同指唐詩中之配合樂舞者,則不可。顧因徒歌之事,簡而易舉,普遍於一般社會之日常生活中,一般之述作者,又不必字字皆求甚解,於"歌詩"、"唱詩"、"謳詩"等語,遂隨意引用,初無嚴格之分,自不足論。但今後若在學説上定作專門名詞,以利研究,勢必擇其涵義精確而又完備者用之,固捨"聲詩"二字莫屬,不惟"歌詩"不及,即"樂詩"亦有所不及。最

---

①　今校:此段引文,中華書局 1979 年版《樂府詩集》卷二十六引王僧虔《啓》曰:"諸調曲皆有辭、有聲……辭者,其歌詩也,聲者若'羊吾夷伊那何'之類也。"

顯著之例，可看朱謙之先生《中國音樂文學史》，曾列“唐代歌詩”一章，文内並專用“歌詩”一名，其言有曰：

> 因唐代是新音樂全盛的時代，故纔有新的歌詩發現。這種新歌詩，即所謂絶句。……唐代燕樂都是可歌可舞，所以這時代詩人的作品，通叫做“歌詩”。

既從音樂出發，則其事不僅在歌，而且在樂，明甚，玆名之曰“歌詩”，於義能免掛漏乎？唐人作品名“歌詩”者，並不皆合樂，既已如上所云，玆視“通叫做歌詩”者，“都是可歌可舞”，果悉符事實乎？他如清傅燮詞《詞覯》之序曰：

> 及於唐，而樂府又失其聲，别爲樂歌。如《清平》、《陽關》、《柳枝》、《竹枝》、《西河》、《水調》、《小秦王》、《阿鵲鹽》之類，大都絶句爲多，是亦即唐人之詞也。

其旨僅在指明唐代合樂之歌辭何在，並無意於彰著其爲詩體，故不曰歌詩、或樂詩、或聲詩，而獨曰“樂歌”。“樂歌”云者，雖具“樂”字，於聲誠較完備，但“歌”之含義未曾確定爲齊言之詩體，則仍不足以用代“聲詩”。又如明胡震亨《唐音癸籤》一，列舉唐詩各體之名稱，有曰：

> 曰“唱”者，曰“弄”者。……唱則吐於喉吻，弄則被諸絲管。——此皆以其聲爲名者也。

“以其聲爲名”，適符曰“聲詩”之旨；而或偏在喉吻，或偏在絲管，則各得一面，未該全體。亦正可證明：凡曰“歌詩”，或曰“唱詩”，或曰“樂詩”，或曰“弄詩”，實皆不若曰“聲詩”者，含義周匝。

“樂詩”之義，於此猶當詳析：上文引《史記》之稱“樂詩”，其原意固在兼指“歌、絃”二事。但樂成於器，而不發於喉，曰“樂詩”，於歌、絃二事，究竟難兼。何況歌、絃之外，尚有第三事——舞乎？事實上固有樂

舞而不歌者,但同時亦有歌舞而不樂者;却極少備容而不備聲、以啞動作爲舞者。故就含義寬廣,能於曲包歌、舞、樂三事而論,"樂詩"之名尚不若"聲詩"之爲當("聲詩"比較能包舞容,説詳下文)。王國維《樂詩考略》之"樂詩",指三代之雅樂與其詩,不指隋唐燕樂與其歌辭。王氏所列,以金奏始,以金奏終,中間七節,節節有樂,宜其曰"樂詩"。唐聲詩以謡或徒歌始,故不能曰"樂詩"。用"樂詩"以代"聲詩",名既未安,義遂乖忤。如羅庸先生《歌謡的襯字與泛聲》一文(《歌謡周刊》二卷七期)曰:

> 一切歌謡和樂詩的發展,都是跟了樂器走的。樂器的發明和應用,决定了詩歌型式的變遷。

既曰"樂詩",乃不得不兼舉"歌謡"一名以相成。因原始之時,或社會基層生活中,徒歌爲多,尚未合樂,樂詩不能包含歌謡在内。但若曰"聲詩",則完全不然矣。且羅氏所言,衹限於原始樂器,與原始歌辭爲確然(羅氏下文所舉之事例,乃由投足拍手到擊石拊石,到考鐘伐鼓)。樂器一經入進化階段,在"大合樂"或"大合奏"中,演成藝術化之樂曲,則樂章型式,須兼隨曲藝而定,隨文藝而定,不能謂之專隨樂器而定,即不能曰"一切歌謡和樂詩的發展"皆然。羅氏此説中,所以未曾把握歌辭發展之真象者,正緣其用"樂詩"代"聲詩",是從發展過程之中段,截義以定辭,而欲兼該其首尾兩端,無怪乎有所不能。若改從"聲詩"一名,以尋歌辭之源流,當必無此失矣(詳下文"聲有三級")。

誦詩之事最古。今之所謂古詩,其有聲也,誦先於歌(所見如日人鈴木虎雄先生《論騷賦底生成》、俞平伯先生《詩的歌與誦》等文,考之已詳)。惟誦之聲無定調,爲朗讀,爲偶言;歌之聲有定調,爲音曲,爲永言。誦欲有所諷諫,故吐辭必近語言,以便當面曉悟;歌之用在感發,故衍聲必符樂曲,以利遠颺而激衆。既不能指誦聲爲歌聲,混誦詩爲歌詩,即無從以"誦詩"二字代"聲詩"("誦"猶戲曲中之乾念,其辭用詩體者極多)。

詩與文之朗誦,在唐宋均頗考究。善誦者可以啓發詩文之精義,使

人易曉，而得其餘味；可以顯示詩文中之結構作用，使人悟謀篇修辭之法。白居易《與元九書》："再來長安，又聞有軍使高霞寓者欲聘倡妓，妓大誇曰：'我誦得白學士《長恨歌》！'"此妓之誦，僅背誦而已歟？抑且有韻節之誦？未詳。此種誦之音樂性，比較最淡，固不如歌，且不如吟。但有一事不可不辨者：彼與歌接近之吟，有時亦稱爲誦。如杜甫《偪仄行贈畢曜》，謂"憶君誦詩神懔然"，又《夜聽許十誦詩，愛而有作》，皆是。後詩云：

> 誦詩渾游衍，四座皆辟易！應手看捶鉤，清心聽鳴鏑。精微穿溟涬，飛動摧霹靂！陶謝不枝梧，風騷共推激。紫燕自超詣，翠駁誰翦剔？君意人莫知，人間夜寥闃！①

此與《高僧傳》之稱美轉讀經音，曰"起擲盪舉，平折放殺，游飛却轉，反疊嬌哢"，實無二致。蓋據辭之四聲，爲微妙之諷詠，所謂"三位、四聲，次而無亂，五言四句，契而莫爽"者，尚非按腔譜，合絲竹，以歌唱也；惟已不止高聲朗讀，字句清楚，節次分明，情意透達而已矣。宋人解釋"精微"、"飛動"等辭，謂皆指"詩思之超妙"，故以此詩入"文章類"，而不入"音樂類"。按詩題明明曰"聽誦詩"，起句明明曰"誦詩渾游衍，四座皆辟易"！詩思縱然神奇，何至使人辟易？則"游衍"、"辟易"、"精微"、"飛動"、"超詣"、"剪剔"，皆以指吟聲爲較近耳。其所吟者，既爲"風騷"與陶謝之範圍，足見並非當時之近體，與燕樂歌唱不相涉，與轉讀"五言四句，契而莫爽"爲一事，則益明顯。乃朱氏《中國音樂文學史》五論樂府之歌唱，指此爲五言詩之唱法所在，甚至謂"由這首詩，可見陶謝的詩，在唐代尚有人能歌唱他的"，則殊違杜詩之本意矣。此與宋人認爲發明詩思、不及吟聲者，過猶不及，均失之（花蕊《宮詞》："等候大家來院裏，看教鸚鵡念宮詞。"明明是誦念，而非歌唱。浦江清先生《花蕊夫人宮詞考證》指爲歌唱之證，另辨如下文）。

與"誦詩"同義，而異其辭者，曰"諷"，曰"口號"。如《新唐書》一〇

---

① 今校："君"原作"廣"，據仇兆鰲《杜詩詳注》卷三及《全唐詩》卷二一六改。

○《楊師道傳》:“師道善草隸,工詩。每與有名士燕集,歌詠自適。帝見其詩,爲擿諷嗟賞。”《南部新書》丁集載,太和中,文宗賞慈恩寺壁上牡丹詩,“令宫嬪諷念。及暮,歸大内,即此詩滿六宫矣”! 又壬集述柳公權詩“從此看山不向南”曰:“此句爲衆歌詠。”凡此所謂“歌詠”之“歌”,正同“樂府歌行”之“歌”,有其名,無其事;亦正同“擿諷”或“諷念”之“諷”耳。“口號”猶“口占”,本謂作詩之際,不近筆札,心得而口吐之。故梁簡文之口號在巡城,張説之口號在御前,杜甫之口號在退朝;白居易《劉白唱和集解》内,所謂“乘興扶醉,率然口號”是也。口號之聲,諷誦而已,無曲度(宋嚴羽《滄浪詩話》謂口號四句或八句。清胡鳴玉《訂訛雜録》曾考“口占”、“口號”)。然若僅舉單辭曰“號”,在唐五代間,猶有訓爲歌唱者,不可不知。如《南部新書》辛集載盧鉟作七律“桑扈交飛”云云,命營伎丹霞改酒令,罰曹生,霞乃號爲《怨胡天》。《怨胡天》,曲名,列在《教坊記》,創於開天之間。曰“號”,絶非口號之無曲度者比矣。

唐人於詩於文皆有“吟”,即上述杜詩之所謂“誦”。《高僧傳》謂開元初,西域婆羅門利涉辨勝韋玎後,“復以‘韋’字爲韻,揭調長吟”。按所吟乃七絶,吟而非唱也。中唐徐希仁《招玉川子詠新文》云:“清氣宿我心,結爲清泠音。一夜吟不足,君來相和吟。”乃吟諷也,非歌唱。唐詩中普通所謂“吟”,則或指歌,或指誦,如杜甫“新詩改罷自長吟”,白居易《吟元郎中白鬚詩》,《同韓侍郎遊鄭家池,吟詩小飲》,“勸君飲濁醪,聽我吟清調”,“詩成長作獨吟人”,“醉聽清吟勝管絃”,元稹《送馬逢》:“旋吟新樂府,便讀古《離騷》。”李涉《聽鄰女吟》:“含情遥夜幾人知! 閒詠風流小謝詩。還似霓旌下烟露,月邊吹落上清詞。”——凡此,皆誦也,以白居易《山中獨吟》所寫較爲具體。白氏謂“吟”亦曰“詠”,如《重到江州》云:“郡民猶認得,司馬詠詩聲。”至若寒山“獨吟歌曲絶無憂”,又“吟此一曲歌”,李白“昨夜誰爲吴會吟”(詳下文),又“重吟真曲和清吹”,又“齊瑟彈東吟”,高適《聽張立本女吟》:“自把玉釵敲砌竹,清歌一曲月如霜。”——凡此,皆歌也。既合樂,或曰“一曲歌”,或曰“歌一曲”,當然非誦讀或吟詠可知。

張政烺《講史與詠史詩》曰:周曇詠史詩,首冠以“吟敘”、“閒吟”兩

篇,云"月殿花台幸一吟",云"閒吟不是閒吟事,事有閒思閒要吟"。蓋當時進講,除説話以敘述史事外,於詩,必動聲長言以吟之。後世説書者,猶大抵如此。孫玄晏詠史詩中,時見"吟"字,皆就此種講史技藝言。如《郭璞脱襦》:"吟坐因思郭景純,每言窮達似通神。到頭分命難移改,解脱青襦與别人。""吟坐"當即"吟座",乃指講史之場所而言。又《烏衣巷》:"'古跡荒基好歎嗟！滿川吟景只烟霞。……。'疑當時講史有圖畫,以佐解説。"又曰:"以當時風氣推之,大抵皆是七言絶句體。"又曰:"詠絶興於晚唐,始則兒童諷誦,繼以宫庭進講。"按唐代變文、押座文等所有韻語,多用七言長篇,或三三七言長篇,一概曰"吟",與講史之"吟"正同。此等吟,既向無曲調名,又不能興舞容,實有别於歌唱。

在唐人宴樂生活中,尚有吟與唱同場表現,各從所好,兩不相妨者。如白居易《清明日觀妓舞聽客詩》云:"看舞顔如玉,聽詩韻似金。綺羅從許笑,絃管不妨吟。"不曰"聽歌",而曰"聽詩",其非歌又可知。絃管不逐吟聲,而不妨害席間同時之吟,足見絃管自屬於舞,客吟詩,非歌詩;"韻"乃辭之叶韻,非歌聲之美韻也。白氏《對酒吟》云:"履舄從相近,謳吟任所須。"不妨看作吟居謳外,同時在場,聽人選擇;二者行蹤之接近,有如此者。劉禹錫《秋日過鴻舉法師寺院,便送歸江陵》詩有小引,謂沙門"詞妙而深者,必依於聲律。……鴻舉索詩……乃叩商而吟,成一章,章八句。郡守以坐嘯餘詠,激情徵而應之"①。詩乃五律,頗精整,殆即所謂"妙而深"者,遂協聲律。劉詩成,由沙門叩商而吟,由郡守激徵而應,具見唐代士大夫實際吟詩情況。嘯雖無辭,而抒寫鬱陶,每每與吟同用,故漢晉以還,"吟"、"嘯"並舉(郡守"坐嘯",宜是用《後漢書·黨錮傳》南陽太守故事)。上接於誦或嘯,而下近於歌,乃吟之地位。近體詩本尚聲律,已合於吟,何況更求深妙者乎！元稹《白氏長慶集序》云:"見村校諸童競習歌詠,召而問之,皆對曰:'先生教我樂天、微之之詩。'"元氏《夜績判》謂"使婦人相從夜績……聽其歌詠"。凡此曰"歌詠",亦皆爲吟,非真歌也。若劉氏所謂"依於聲律",正"長慶體"之

① 今校:"索",《全唐詩》卷三五七作"學"。

所擅場，益易入於"歌詠"耳。他如《全唐詩》三一載白蘋洲碧衣四子吟詩[1]，新林驛女子吟詩[2]，其詩聲律皆妙。宋陳元靚《歲時廣記》二七引《提要録》，載元豐間吕洞賓詩句："父子生來只兩口，多好歌笙不好拍。"余中釋曰："歌而不拍，乃吟詩也。"舞與不舞，或拍與不拍，説明吟詩與歌詩之别，均頗得要領。

於此知唐人於歌詩而外，確有誦詩、吟詩種種。今以聲詩爲準，則誦詩不如吟詩，吟詩不如歌詩，歌詩不如樂詩，樂詩不如聲詩。明人跋唐沈亞之《歌者葉記》，於唐人歌詩，甚爲推崇；但誤解其歌可以隨意高唱，不須一定音節，不受宫商之限；且認如此接近自然，斯爲"盛世之音"，而鄙南北曲受宫商之限者如在刑獄，則完全未了解唐人歌詩之實況。唐人吟詩尚求商徵之應，何況合樂、合舞、有宫調、有曲牌之歌詩！果能降聲歌爲呼嘯，退合樂爲吟哦乎？固知唐聲詩之於後世，實隔膜太甚！宋明已然，無論近代。

三

聲有三級。——既確定稱唐人合樂之近體詩曰"聲詩"，則於其所謂"聲"者，應有深切之體會。——不僅誦聲，且有歌聲；不僅歌聲，且有樂聲；不僅樂聲，且有舞聲。《古今詩話》曰："詩之所以能盡人情物態者，非筆端有口，未易到也。詩家以畫爲'無聲詩'，誠哉是言！"夫畫之妙者，詩家以爲無聲之詩，可知詩之妙者，樂家將以爲無腔之樂；皆重之，亦皆憾之也。詩之憾於畫者，在其默然有平面之形象而已。詩之所自得者，始也，在能表達形象感情於有聲之語言，及有韻之吟誦；以較圖畫，則表達之程度遂爾提高！由此前進：而誦聲，而歌聲，而合樂之聲，而合舞之聲，而合表演之聲，其表達程度，乃繼長增高不已！假使詩之爲聲，果停滯於吟諷階段而已，則其優於畫者，誠有幾何？兹截去兩端

---

① 今校："碧衣四子"，應作"碧衣女子"，且繫於《全唐詩》卷一百下。

② 今校："新林驛女子吟詩"，亦繫於《全唐詩》卷八六七。

所謂吟諷與表演之聲不論，專論唐聲詩所具備之歌聲、樂聲、舞聲之三級。

上文已引《爾雅》"徒歌曰謠"之説，玆當廣之曰：歌而合樂者，曰聲，曰樂，曰曲；未合樂者，曰但歌，曰徒歌，曰散歌。《晉書·樂志》云："但歌四曲，自漢世無絃節。"又云《子夜》諸曲，"始皆徒歌，既而被之絃管"。《宋書·樂志》云："至其協聲律，播金石，而總謂之曲。"杜佑《通典》一四五敘吴歌雜曲云："凡此諸曲，始皆徒歌，既而被之絃管。"《通志》四九云："主於人之聲者，則有行，有曲。散歌謂之行，入樂謂之曲。"宋程大昌《演繁露》十四云："其曰'但歌'者，'但'，徒也。徒歌者，不以被之絲絃，而專以人聲，故曰'無絃節'也。"（程氏書卷三"誕馬"條，謂"誕馬"即"但馬"，散馬也。並曰："但者，徒也。……迹其義類，則古謂徒歌曰謠，是其比也。"）劉熙《釋名》曰："人聲曰歌。"楊慎《詩話》曰："唐人謂徒歌曰肉聲。"即所謂"人之聲"也。俱見徒歌、但歌、散歌，均開始之僅具基礎者而已，聲之初步；及被絃管，播金石，乃進一步之聲矣。《通典》一四五又曰："樂之在耳者曰聲，在目者曰容。……聲容選和，則大樂備！"竟以容屬樂，而以目屬耳；聲與容、耳與目，且未嘗能同階並立。蓋樂、舞、歌、辭四事中，以聲爲之主，由聲之節拍以制容，容，未有離曲度而獨立者。然則制容之聲，乃聲之更進一步者矣。於此可以續朱熹之語以成説曰："方其詩也，未有歌也；及其歌也，未有樂也（以上朱語）；及其樂也，未有舞也；及其舞也，歌樂之聲，體用咸備，而詩之志乃深入人心！"

唐承前代聲詩之制，詩樂多與舞俱，其盛況爲趙宋以後所不及——此點誠不可忽（詳全稿舞蹈節）。敦煌卷子中有舞譜，其較長者一卷，載《鳳歸雲》、《雙燕子》、《浣溪沙》、《南歌子》、《南鄉子》、《遐方怨》六調之舞。六調中，《南歌子》、《浣溪沙》屬齊言聲詩。五代情形不詳，大體去唐不遠。兩宋詞樂，間有舞者，其制已大減。至顧炎武《日知録》謂"至唐而舞亡矣！至宋而聲亡矣"，蓋指雅樂、雅舞而言，非謂燕樂與俗舞也。《墨子·公孟》篇曰："誦詩三百，絃詩三百，歌詩三百，舞詩三百。"此四事，唐代聲詩猶皆有之；唐以後之詩，誦、絃、歌、舞，始皆零落，漫無古制。此處正有一分界綫在，治我國文藝史者，宜加審諦。

用此尺度以區别唐詩，可舉一具體之例以明之：張祜集内有《捉搦

歌》、《吴宫曲》等，皆齊梁樂府也，在唐，祇能有朗誦、吟諷，或口號而已，已無歌聲，不啻啞詩，一也。有《穆護砂》曲，始爲隋時開河之勞歌；音調流傳至唐，歌矣，尚未聞有絃管相應之説，二也。有《烏夜啼》曲，歌時或依"倚歌"之樂，用鈴鼓，有吹而無絃；或用箜篌以和，歌聲既發，器樂隨之，三也。又有《破陣樂》、《胡渭州》等曲，不但配合金鼓絃吹諸器，其聲且表達於健舞之中，聲容兼備，四也。聲詩之範圍，斷自如張祜之《穆護砂》一類，徒歌之辭始，進而達於合樂、合舞之二級（毛先舒謂"古歌皆作者隨意造之，歌聲隨便入節，傳之以聲而歌，故樂有譜而歌無譜"，其説似是而非。入節傳聲與否，其取捨原可隨便；但既爲有節之聲以後，即是不能隨便之聲也，與諷誦有别。"隨便"非無限度者。歌循樂之曲度以爲聲，樂之譜，即歌之譜，何得謂歌無譜？又凡歌之合樂者，必樂與歌同納於一譜之中，其聲之抑揚，悉同進止。至若歌場所謂"高腔"，僅於歌前歌後，有樂器之聲相配，而不與歌聲呼吸爲應者，仍但歌、徒歌耳）。

以上就聲之外延與内含，略見一般聲詩之輪廓，兹當專就唐代之聲詩以求之。唐聲詩之所託，端在燕樂，其極盛時期則在盛唐。既明其與燕樂之關係，及在盛唐之情形後，庶可以得所謂唐聲詩者之定義如何。

四

聲詩與燕樂——唐以後，纂輯唐聲詩之第一人，爲南宋郭茂倩。其《樂府詩集》之"近代曲辭"四卷中，十之九爲唐聲詩。郭氏另有《唐詞記》一書，原編未見。就明董逢元之改編本察之，其中亦頗有聲詩，而體認未真，原編或不如此。郭氏於"近代曲辭"前，論唐燕樂曰：

> 唐武德（高祖）初，因隋舊制，用九部樂。太宗增高昌樂，又造讌樂，而去禮畢曲。其著令者十部：一曰讌樂，二曰清商，三曰西凉，四曰天竺，五曰高麗，六曰龜兹，七曰安國，八曰疎勒，九曰高昌，十曰康國，而總謂之燕樂。聲辭繁雜，不可勝紀。凡燕樂諸曲，始於武德、貞觀，盛於開元、天寶。其著録者十四調二百二十二曲。

又有梨園别教院法曲樂章十一曲、雲韶樂二十曲。肅、代以降，亦有因造；僖、昭之亂，典章亡缺。其所存者，皆可見矣。[①]

所言頗爲扼要。蓋唐樂在名稱上有四大别，曰雅樂、凱樂、燕樂、散樂，其歌辭則大半皆聲詩也。其中以燕樂歌辭，體較複雜。除聲詩外，尚有長短句曲子與大曲。沈括《夢溪筆談》曰："先王之樂爲雅樂，前世新聲爲清樂，合胡部者爲燕樂。"盖凱樂用於献俘，散樂用於百戲、戲劇，應用有别而已，其本質仍不外清樂與胡樂二種，故沈氏略而不舉。沈氏所謂"合胡部者爲燕樂"，即指清樂之合胡部，遂爲燕樂也。十部之中，首二部乃清樂範圍，餘八部乃胡樂範圍，合之曰燕樂。故清樂、胡樂、凱樂、散樂四者，皆在燕樂範圍之中，其剩居燕樂以外，與之並列或對立者，惟雅樂耳。就原則言：雅樂之歌辭雖亦聲詩，乃三、四、五、六言之古體詩，燕樂歌辭之聲詩則五、六、七言之近體詩。"唐聲詩"——或簡稱"聲詩"——一辭，乃專指唐代配合樂舞之五、六、七言近體詩而言，實際已排除同時之雅樂歌辭於其涵義之外。故曰：聲詩所託，端在燕樂也（參看下文定義以後之説明）。

燕樂之十部中，讌樂與清商二部，包含吴聲、楚音等，爲中國所自有之樂（清王士禎《萬首唐人絶句選》序云："降及江左，古意寖微，而清商繼作。於是楚調、吴聲、西曲、南弄，雜然興焉。"盖述清商初期創於東晉之情形）。此外八部，皆邊地或外國音樂。開元以前，中外之聲猶可相抗；開元以後，胡部新聲益張，幾於喧賓奪主。但終唐之世，清樂式微而已，依然傳唱，並未亡絶。人多因杜佑《通典》曾謂開元中，"歌工李郎子亡後，清樂之歌闕焉"，遂誤會唐代清樂亡於此時。殊不知此僅指官中——太常或教坊——善歌清樂之一人逃亡，至多官中純粹清樂之歌，因之而闕，至於民間之歌清樂，或官中所歌雜有胡樂成分之清樂（玄宗好法曲，法曲即華"夷"和同之樂，詳下文），何能因杜氏一語，而概認其亡！試觀唐代最典重之樂舞，如《破陣樂》、《霓裳羽衣曲》等，既皆法曲，

---

① 今校："增高昌樂，又造讌樂，而去禮畢曲。其"句，據《樂府詩集》卷七九補。又"法曲樂章"作"法歌樂"，"皆"作"概"。

即皆以清樂爲本，晚唐猶一一演唱，何得謂清樂亡於盛唐！《霓裳》之歌辭雖佚，《破陣樂》之辭猶在，明明爲聲詩也。段安節臨晚唐，著《樂府雜録》，於“清樂部”有專條，著明其全部樂器，且有戲弄名目，曰《賈大獵兒》，更足證終唐之世皆有清樂矣（《碧雞漫志》一：“隋氏取漢以來樂器、歌章、古調，併入清樂；餘波至李唐始絶。”“李唐”下，宜有“之後”二字。孫楷第先生《傀儡戲考原》内，以讌樂代替燕樂，而謂“讌樂自讌樂，清樂自清樂，二者本無關係”，非，詳下文。論讌樂五調歌詞又謂“史稱開元中清樂歌闕者，蓋舉其大略而已，非謂音全亡也”。雖似承認清樂於唐末亡，實則孫氏誤以南宋之“清音”，爲六朝隋唐之清商樂，南宋既猶用之，始不得不勉爲唐時未全亡之説）。

唐人歌詩，每用吴聲，實當時清樂之主要部分。吴聲一稱“吴音”、“吴吟”、“吴歌”。李白《夜泊黄山，聞殷十四吴吟》詩：“昨夜誰爲吴會吟？”（“吴會吟”乃吴吟與會吟，“會”指會稽）劉長卿《戲贈干越尼子歌》：“雲房寂寂夜鐘後，吴音清切令人聽。人聽吴音歌一曲，杳然如在諸天宿！”皆可以見。《晉書·樂志》謂吴歌雜曲並出於南。古辭中《白紵歌》，由梁武帝改爲《子夜》及《吴聲四時歌》。《通志》云“吴聲四時歌”亦曰“子夜吴歌”（唐薛奇童等猶有《吴聲子夜歌》之作，乃擬梁曲，當時是否能歌，未詳。凡用齊梁體而入唐以後是否有聲可歌，一時無考者，均暫不入聲詩）。清樂遭梁陳亡亂，所存益鮮。據《舊唐書·音樂志》，武后時猶存六十三曲，後餘三十七曲，其一乃曰《吴聲》。餘有《明君》、《白紵》、《烏夜啼》、《採桑》、《玉樹後庭花》、《堂堂》、《泛龍舟》之七曲，今知皆聲詩也。尤以《明君》、《堂堂》，尚能合於管絃，爲中朝舊曲。但因吴人傳授，日久訛失，已去吴聲轉遠。《樂府詩集》於“清商曲辭”内，列“吴聲歌曲”四卷，謂東晉以後，下及梁陳，咸都建業，吴聲歌曲，遂起於此。其始皆徒歌，既乃被之管絃。原用箎、箜篌、琵琶，後復增用笙、箏；至隋唐，編入清商樂。長安以後，胡樂大行，吴音遂替。開元中，劉貺曾建議取吴人，使之傳習。又謂隋曲《黄竹子》、《江陵女》等，皆吴聲之歌，入唐後，依然傳唱（據唐李康成語）。按此二曲有無唐辭流傳，尚不能斷。《教坊記》中祇有《吴吟子》、《南歌子》二曲名，顯爲南音。而《吴吟子》之辭復不傳，惟張籍有《吴楚歌》，辭作七絶，最爲顯著。他如劉禹錫之《三

閣辭》、温庭筠之《西州曲》，均明注“吴聲”，猶可考見。禹錫敘《竹枝詞》，謂“聆其音……卒章激訐如吴聲”，亦足證當時其聲猶著。——此唐代清樂直接用於聲詩之概略也（唐五代人稱吴語亦爲“吴音”或“吴吟”，則與“吴聲”爲兩事。如宋若華《嘲陸暢》詩：“雙成走報監門衛，莫使吴歈入漢宫。”乃因暢操吴音之故。元稹《病醉》詩：“醉伴見儂因病酒，道儂無酒不相窺。”注云：“戲作吴吟。”《湘山野録》載吴越王錢鏐在鄉里，歌《還鄉歌》，父老不解。錢乃“高揭吴音，唱山歌以見意”——近人改“吴音”爲“吴喉”——云：“你輩見儂底歡喜！别是一般滋味子，長在我儂心子裏。”此“吴音”均謂吴語，非歌聲也。白居易《寄明州于駙馬使君三絶句》詩：“平陽音樂隨都尉，留滯三年在浙東。吴越聲邪無法用，莫教偷入管絃中。”疑亦指浙語不能入歌。次首云“海味腥鹹損聲氣”，於意益著。不料唐時晉人厭吴音如此。顧頡剛先生有《吴歌小史》——《歌謡周刊》二卷廿三期——於唐代情形未詳）。

至於唐代胡樂之盛，可因《通典》一四二所載，後魏、宣武以來胡聲發展之大勢，及一四六所載，周、隋以來管絃曲與鼓舞曲分用西涼、龜茲諸樂之事實推之，衆所習知，毋俟覼縷。在上列八部之中，又以龜兹樂爲最著。日人林謙三《隋唐燕樂調研究》謂唐代胡樂雖不限於龜兹樂一種，而其他胡樂之在中國者，大抵爲龜兹樂所掩蔽。龜兹樂予中國音樂之感化最深！曾使我國人對於音調，向以宫聲爲調首之傳統觀念有所變更，於是音界大展。龜兹樂之主要樂器爲琵琶，唐人之精此伎與賞此伎者均特盛，唐詩中之詠琵琶者亦特多。即在無數幅敦煌石窟“伎樂天”之壁畫中，琵琶地位之重要亦復可驗。從知唐人之音樂生活中，多不離琵琶。故相當部分之唐聲詩，必託於胡樂，託於龜兹樂，託於琵琶，可以言也（鄭振鐸先生《詞的啓源》内，謂五七言詩不可歌唱，而原因如何，未曾詳明。鄭氏曾將“胡夷”與“里巷”之曲配給長短句詞，勢必以清樂專門配給聲詩；依杜佑説，清樂至盛唐已亡，謂五七言詩之不可歌唱，原因或在此。果如此説，則失之遠矣）。

惟琵琶之傳入中國，早在漢代，向來廣泛使用，初不以秦胡樂爲限。久之，遂有“秦琵琶”與“胡琵琶”之分製（《通典》一四四）。無論純粹胡樂，或半胡化之西涼樂，或參雜若干胡樂之法曲，甚至胡樂成分較少之

清商樂，皆可用琵琶伴奏。琵琶如此，他器亦然。故顧況《李供奉彈箜篌歌》曰："胡曲漢曲聲皆好，彈着曲髓曲肝腦。"最爲明證。近人以爲琵琶所到，必爲胡聲，殊非事實，不可不辨。上述聲詩之在清樂者，每用琵琶伴奏，若因此而否定其屬清樂，則尤不可（《通典》一四六載清商舞曲用鐘、磬、琴、瑟、箜篌、筑、筝、簫、笛等外，並用秦琵琶。又載大唐所造《慶善樂》、《破陣樂》等，並用大小琵琶、大小五絃琵琶以伴奏，而二曲之辭實皆聲詩）。

五

聲詩極盛時期——樂分十部，乃太宗所定唐代燕樂之開始也。其極盛，當在玄宗時。此時十部之分已不切實際，樂曲已區劃爲太常之道調、法部之法曲、胡部之新聲，三者較著。《新唐書・禮樂志》綜合《通典》等書之説曰：

> 高宗自以李氏、老子之後也，於是命樂工製道調。……帝（玄宗）方寖喜神仙之事，詔道士司馬承禎製《玄真道曲》……太常卿韋縚製……曲。……初，隋有法曲，其音清而近雅。……其聲金石絲竹以次作。隋煬帝厭其聲澹，曲終復加解音。玄宗既知音律，又酷愛法曲，選坐部伎子弟三百，教於梨園。聲有誤者，帝必覺而正之，號"皇帝梨園弟子"。宫女數百，亦爲梨園弟子，居宜春北院。梨園法部又置小部音聲三十餘人。……開元二十四年，升胡部於堂上。而天寶樂曲皆以邊地名，若《涼州》、《伊州》、《甘州》之類。後又詔道調、法曲與胡部新聲合作。

由此以推，大概玄宗所好之法曲，乃以清商爲主，而參雜胡樂者，殆因其頗得中外調和之美，故酷好之——一也。當時仍以此與純粹之胡樂相對立——二也。太樂署（屬太常寺）、梨園與教坊，乃當時分掌樂曲之三機構，所掌各有其法曲與胡樂，而道調似專屬之太樂署——三也。教坊

分内外，皆女伎，由中官主之；宜春北院之“梨園女弟子”，謂之内人，屬内教坊；男弟子及小部音聲屬梨園，必亦中官所領，均在太樂署樂工之外——四也。大曲之有，由來已久，天寶新聲獻自邊地，胡部之樂因此而益充實——五也。綜此五端，斯臻極盛！太樂署之樂工最多時，至於萬數，僅散樂即有千人（《唐會要》三三）。益以男女梨園弟子，及外教坊之粗伎，總約二千三百員（陳暘《樂書》一八八），其數已可觀。方之漢代樂府員，不過八百二十九人（《漢書・禮樂志》）者，超邁已多！花蕊夫人《宫詞》追寫開天情形，謂“太常奏備三千曲”。益以梨園與教坊所備曲之不同者，縱嫌其誇飾，折半計之，爲曲亦必在一千至二千之間。宫庭如此，民間可推，有史以來，可謂空前！宜其稱極盛耳。乃此時無論法曲、胡樂，其所用之歌辭十之六七皆爲聲詩，不可不察也。

《舊唐書・音樂志三》，據《通典》一四七語，論初唐至盛唐之樂章，於採用詩體一事，有顯著之記載——

> 貞觀二年，太常少卿祖孝孫既定雅樂，至六年……製樂章。……開元初……雜用貞觀舊詞。……二十五年，太常卿韋縚……時太常舊傳之宫、商、角、徵、羽讌樂五調歌詞各一卷，或云：貞觀中，侍中楊仁恭妾趙方等所銓集，詞多鄭衛，皆近代詞人雜詩。至縚，又令太常令孫玄成更加整比爲七卷。又自開元來，歌者雜用胡夷里巷之曲；其孫玄成所輯者，工人多不能通，相傳謂爲法曲。今依前史舊例，録雅樂歌詞前後常行用者，附於此志。其五調法曲，詞多不經，不復載之。

此因《音樂志》在著録雅樂歌辭之際，附帶説明燕樂中尚有五調法曲之辭，較之雅樂，認爲“不經”，故不予著録（胡適《白話文學史》十二：“那些所謂‘五調法曲’，也是‘詞多不經’，大概也是採集民間俗歌而成的。”按五調或七調法曲之詞，明明“皆近代詞人雜詩”，胡氏何其誤解）。既然與雅樂對稱，在“胡夷”之外，又包含法曲在内，其本質爲清樂可知。曰“讌樂”，不過指其用途在燕享之間耳。由此節又可推得下列五點——

一、貞觀中，早有讌樂歌詞五卷——“皆近代（指唐代）詞人雜詩”。

二、開元中，所謂燕樂之極盛時期，亦聲詩之極盛時期，有讌樂歌詞七卷——亦"皆近代詞人雜詩"。

三、法曲仍按五調分其歌詞——十之六七爲"近代詞人雜詩"，餘當爲新興之長短句詞。

四、胡部新聲，據所傳涼、伊、渭、氐、甘、熙、陸……諸州大曲及雜曲，乃至《婆羅門》、《蘇莫遮》、《達摩支》等雜曲以觀，多五七言近體詩，亦即"近代詞人雜詩"，其小部分可能爲長短句詞。

五、所不明瞭者，衹餘道調歌詞，有曲名二十餘，其辭今皆不傳，爲齊言、雜言不可知，料亦齊言多而雜言少(《全唐詩》輯吕巖仙筆長短句詞四十餘首，皆北宋詞調，其全部爲僞作可知，楊慎已糾之，不能算唐代道調歌詞。至於音樂，道調諸曲專用林鍾宫，見《唐會要》，其説殆本於杜佑《理道要訣》)。

然則最早纂輯歷代聲詩之第一人，固不必爲郭茂倩，即專輯唐代聲詩之第一人，實亦並非郭氏，當爲唐貞觀間之趙方女士，其次則爲開元間之孫玄成；惜所輯五卷、七卷，今皆不傳。按趙氏之輯，既在貞觀中，所輯必有隋辭在内，則隋代情形不應不鄭重查明。《隋唐·音樂志》曰：

> 大業元年……雅鄭莫分，然總付太常，詳令删定。議修一百四曲，其五曲在宫調，黄鍾也；一曲應調，大吕也；二十五曲商調，太蔟也；一十四曲角調，姑洗也；一十三曲變徵調，蕤賓也；八曲徵調，林鍾也；二十五曲羽調，南吕也；一十三曲變宫調，應鍾也。其曲大抵以詩爲本，參以古調。……

隋時既已"雅鄭莫分"，即顯爲後來唐初燕樂歌辭"詞多鄭衛"之先河；其八調，又分明爲唐代五調之前身。而最可注意者，乃"其曲大抵以詩爲本"一語，是唐代聲詩之淵源端在於此，清清楚楚，拈來即是，不煩搜求。

文獻中足證聲詩以盛唐爲極盛者，尚有一更重要之表現在，則天寶間芮挺章所輯《國秀集》之序文是——

> ……仲尼定禮樂，正雅頌，采古詩三千餘什，得三百五篇，皆舞而

蹈之，絃而曲之，亦取其順澤者也。……自開元以來，維天寶三載，遣謫蕪穢，登納菁英，可被絃管者，都爲一集。……凡九十人，詩二百二十首。……①

夫開天間之詩人不止九十，詩不止二百二十首，可斷言也。而《國秀》所登，僅僅如此，蓋取則於仲尼删詩，採其什一耳。蕪穢與菁英，乃辭之判；可被管絃與否，乃聲之判：則又取法於三百五篇之曾舞蹈絃歌也。"三百五篇"可以爲聲詩，"二百二十首"何獨不可爲聲詩歟？以盛唐人選"近代詞人雜詩"，竟突出"可被絃管"之一標準，顯然反映聲音之要求，在當時詩壇，已甚普遍。選家從嚴，聲、辭並重，始登此數而已。類芮集此項鮮明之表示，爲其他唐選本所無，而與《舊唐書》述孫玄成之業，則相應合。然則謂聲詩極盛於開天之間，寧爲過歟！從"前史舊例"看，此二百二十首，亦即"不經"之辭耳，而芮氏處於民間，則認爲"國秀"所在，尤可以作深長思。集内古體甚多，同在"可被管絃"之列，足見吾人之訂聲詩，以近體爲主，猶嫌保守，未必符唐人之概。特初步指陳，無妨謹慎入手，繩墨稍嚴，不傷於濫。他日論證較充，再事修正擴展不遲。參看下文，聲詩以近體爲主，不以近體爲限説。

又查《新唐書・藝文志》樂類，列鄭譯《樂府歌辭》八卷，又列翟子《樂府歌詩》十卷，又《三調相和歌辭》五卷。翟子何時人？未詳。其所作歌詩、歌辭，或與鄭譯之作，同爲前代文藝，非唐所有。但《藝文志》末之文史類内，又列《翰林歌辭》一卷，性質有别，當是唐代翰林應制合樂、用於燕享之辭，其中料必以聲詩爲多。唐聲詩總集之可考者，大致如此。清初《律吕正義》後集一〇八曰："按'五調法曲'，即所謂讌樂也，正史不載，故不傳。今亦不敢旁摭雜説，附會爲燕饗歌辭；盖寧從其闕，恐違登録雅樂之例云。"不知有關此事，究尚有何"雜説"，可以摭取附會。昔時過於重雅樂，封建意識太濃！致埋没許多燕樂資料，誠屬憾事。

從上文所引兩《唐書》語，知在當時胡樂盛行之中，歌者雜用"胡夷里

① 今校："絃而曲之"、"可被絃管"，陝西人民教育出版社 1996 年版《唐人選唐詩新編》之《國秀集》序作"絃而歌之"、"可被管絃"。

巷”之曲與辭,實較法曲所用之辭爲易通曉,必多爲民間創行之長短句詞,正與法曲之用“近代詞人雜詩”爲齊言者,互相對立,勢所必然(鄭氏《詞的啓源》:“他們——指韋縠、孫玄成等——所集的,工人多不能通;工人所通的,却是另外的一種新的曲調、嶄新的曲調。這種嶄新的曲調便是詞,便是代替六朝樂府而起的新歌曲的詞。”正是此意)。例如邊地所進《涼州》、《伊州》、《甘州》諸曲,皆多遍之大曲,其辭之傳者,亦皆“近代詞人”五七言雜詩,宜在聲詩範圍之内矣,顧有不然者:自敦煌曲出世以後,知唐大曲辭並不限於雜詩,亦有用長短句者。大曲之樂既多遍,辭當亦多遍;大曲各遍之節拍緩急有異,其曲之長短必亦有異。辭既與曲配合,當亦隨之長短間出,而須五七言聯章雜進。如此,顯然自爲體制,非普通作詩合樂、單辭零章者比也。故若嚴聲詩之範圍,長短句之辭,與大曲多遍之辭,應同在擯除之列。特聲詩與彼二者皆有密切關係,當共討其原,而互見其義,故本書各有專章,以次第明之(王士禛《萬首唐人絶句選》序:“開元天寶以來,宫掖所傳、梨園弟子所歌、旗亭所唱、邊將所進,率當時名士所爲絶句爾。”視邊將所進諸大曲,率爲絶句而已,正是於大曲體認不周,於聲詩範圍不嚴之故。然聲詩定義,乃作者今日特創之説,不能望於清初之人也)。

六

二百三十餘調——上文謂盛唐樂曲達一二千數,乃就情勢估計,若文獻可徵者,十之二三而已。郭氏謂開天盛時,燕樂諸曲有十四調,二百二十二曲,又法曲樂章十一曲,雲韶樂二十曲,共二百五十三曲。此乃本於宋王溥之《唐會要》,源於杜佑之《理道要訣》,均未提及民間情況,尚非文獻遺留之全。《會要》載天寶十三載七月十日,太樂署供奉之曲名,及其改名,所列調數與曲數,大致如上;惟謂太常梨園别教院教法曲樂章等,共十二章,與郭氏説異。但此明明以太樂署及梨園别教院所掌者爲限而已,若當時設在宫外之左右教坊,及在宫内之宜春北院,二者共同習用之歌舞曲調,載在崔令欽《教坊記》者,雜曲名二百八十五(《記》中曲名列二百七十八,又另見五,又補二),大曲名五十九(《記》中大曲名列四十六,又另見十

三),皆在太樂署等所掌系統之外,郭氏則未嘗顧及也(太常掌雅樂及近於雅樂者,教坊掌俗樂及近於俗樂者,乃常例)。此兩方面之曲名,十之九不重複(僅《春鶯囀》等十五調名,彼此相複)。吾人必須綜合太樂署供奉曲名、别教院法曲名、教坊雜曲名,旁及《羯鼓録》、《樂府雜録》、新舊《唐書》,乃至唐人説部雜書各方面所紀之曲名,而汰其複者,爲數約在五六百之間,庶幾得唐代燕樂曲調之大要。從此數内,除去當時已有之長短句調名,及大曲名,而復加入屬於凱樂之少數曲名,方得唐代聲詩曲調之大要。

顧於綜合各方調名後,欲汰其複者,已覺困難(因曲調之名雖複,而所屬之音調如不同,即未便悉汰。如《唐會要》所載,因音調不同而一名屢見者,有五十餘組)。若更從燕樂曲名内,汰其長短句調名,以求得純粹聲詩之曲名,則以今日僅有之資料而言,益難如願! 蓋燕樂之曲,往往先爲聲詩,辭已不傳,後變爲長短句,尚傳,而名並未改。今若依據現有長短句詞之調名,從燕樂曲名中汰之,則所汰者,往往恰爲聲詩之調名,不但無濟,反而僨事! 故目前對於唐聲詩所用之調,祇可就臆説,求一假設之數而已。如郭集"近代曲辭"四卷内,載八十六調名(八十六調内,去隋曲調二,誤收五律題一,七絶題六,唐曲有七十七調。此七十七調内,再去大曲調五、長短句調八,餘聲詩之調六十四。龍沐勛先生《中國韻文史》下,謂《樂府詩集》共收近代曲八十四種之多,核數未確),其中聲詩之調六十四,非聲詩之調十三,約五與一之比。若以此推之,則郭氏所稱之二百五十三曲内,聲詩即可能有二百曲,崔氏《教坊記》所見二百八十四曲内,聲詩即可能有二百三十曲。此數較之唐長短句調,今日僅傳七十至八十之間者,已三倍之。明董逢元所編《詞原》卷下曰:"詞多雜言,其涉律絶體《竹枝》、《楊柳》、《鷓鴣》、《玉樓》,百一而已。"百一之比,絶非事實,對唐聲詩曲調之數量,估計太低。作如是想者,初不僅董氏一人,舉之以概其餘。

開天而後,樂曲與歌辭,均開始轉變:雜言逐漸增多,長短句詞調漸與聲詩之數相埒。辭之興替,隨樂而定。故上文所引郭氏論唐燕樂者,當可移以論唐聲詩曰:始於武德、貞觀,盛於開元、天寶;肅代以降,亦有因造;僖、昭而後,漸臻亡缺!——無不吻合。且開天之間,爲我國音樂對外國音樂吸收融化之重要時期,十九表現在燕樂中,此層爲郭氏所未及論。故若以聲而言:唐以前之古樂府詩,至聲詩之既盛,已經絶響,開天以後之長

短句詞,又適值聲詩之極盛,而已滋榮。後者因潛在民間,不登簡牘,前人遂以爲無。及敦煌曲出世,真象始明！此時,在我國詩歌與音樂之發展進程上,適值轉變遞嬗之交,而以聲詩爲其重要之樞鈕。顧自趙孫二氏所轉總集散失以後,一千三百餘年,迄未經精確完備之著録,有以明其與長短詞句先後啓承之因,及同時分鑣並騁之跡,誠憾事也！(朱氏《中國音樂文學史》六:“唐代是新舊音樂交换接續的時代,一方面結束樂府體,一方面開闢詞曲體,唯唐代本身也自有一種代表時代的音樂文學,那就是可以播於樂章歌曲的‘絶句’了。”)

七

一百五十四調——所謂二百三十餘曲者,乃就開天間之情形,假定其所有聲詩之至少數也。此數本身無價值,特借此對於初盛唐之聲詩,及其處境如何,有一明白之鳥瞰耳。今並開天前後計之,以有唐五代之傳辭爲限,而在當時又確具聲樂,有文獻可徵者,猶可得一百五十四調(另存待訂之資料四十六條)。查《樂府詩集》之前,如《花間集》於聲詩僅録十調,《尊前集》僅録十一調。《樂府詩集》以後,如《唐詞紀》僅録聲詩十八調(内有《望江南》一首,亦稱詩體,未詳),《全唐詩》附詞僅録二十六調,《詞律》(連拾遺、補遺)僅録三十二調,《欽定詞譜》僅録二十七調。鄭賓于先生《中國文學流變史》七,認爲詞調而作詩體者,並宋人所創在内,僅録三十調。諸家所録如此之少,無怪乎鄭氏指爲“寥寥幾首”而懷疑唐人歌詩乃“偶然”之事矣(鄭氏《詞的啓源》曰:“唐人……五、七言詩的入樂,乃是偶然的事,並不是必然的事。……統唐、宋能歌與否的詩體而總計之,也只有《怨回紇》、《紇那》、《南柯子》、《三臺令》、《清平調》、《欸乃曲》、《小秦王》、《瑞鷓鴣》、《阿那》、《竹枝》、《八拍蠻》諸曲而已。以這許多絶非五、六、七言古律絶詩的詞調——指如《詞譜》所載有八百二十六調——乃因了偶有寥寥幾首的合於五、六、七言古律絶詩的詞式,便以爲她是出於五、六、七言詩的,真是未免太過武斷的了”)。鄭氏不信長短句詞調出於聲詩,大致正確;但於聲詩曲調,衹舉上列十二調而已,殊不可解,以鄭氏之淹貫,不應如此。

兹録百五十四調，雖較過去所録最多者，如郭集之“近代曲辭”，亦倍之而有餘。但已爲幾經淘汰之結果，此所存者，乃各有其構成聲詩之條件，均確切不移，非濫爲備數者。其中除去同名異調部分（如《破陣樂》一名，有五言、六言、七言三體），得不同之調名百三十三。論其傳辭，僅敦煌曲部分，及日本所有一二，過去爲不常見外，餘皆普通常見之資料，自古流傳已久者；尚未曾若今人對於長短句詞調之輯佚，就《永樂大典》、《藝文類聚》等書，恣其探索也。設若泛及更多之史料，則聲詩之調可以肯定者，必尚不止此。若問郭集與清初官私諸詞書中，於此百餘調，何以不全取？又何以不全捨？其取捨之間，標準如何？反覆以求，難得要領（如《詞律》於《怨回紇》調，曾謂因《尊前集》載入，故仍之。但按之他調，《樂府詩集》所載者甚多，原足爲據，則萬氏又不收。於《清平調》、《竹枝》、《柳枝》，《花間》、《尊前》明明載之者，而發凡内謂“諸家詞集不載”，乃因“後人則以此等調爲詞嚆矢，遂取入譜，今已盛傳，不便裁去。”所謂“盛傳”與否，標準實在難言）。無怪清宗山於《詞學集成》内譏難《詞律》曰：“太白《清平調》是詩，既收之，旗亭畫壁所歌皆詩，何以不收？”收與不收之間，料知前代譜録諸家已煞費沉吟，早有進退失據之苦！不若掺選政者之所爲，每曰“詩體不論”，“詩體不録”，猶較劃一而分明也（林大椿先生輯《唐五代詞》，知從《全唐詩》内擷取諸家之《竹枝》、《楊柳枝》等，以補《全唐詩》附詞部分之所未及，復仿《全唐詩》採温庭筠集内《春曉曲》爲《木蘭花》詞調之例，亦自韓偓集内採《意緒》一篇，冠以《木蘭花》調名。但於温集内明明有調名之《屈柘》、《達摩支》等、韓集内明明有調名之《大酺》、《思歸樂》等，其辭同爲齊言者，反不收作唐詞，將何以解？不知所捨之《達摩支》、《大酺》等，與其集内所登之《阿那曲》、《踏歌詞》等，在詞調性質上，或作者時代上，究有何重要分别）。尤爲矛盾者，莫如《詞譜》：既據《花草粹編》收宋蘇庠之《清江曲》、張元幹之《樓上曲》——皆七言八句——列作詞調矣，對於《教坊記》與《樂府詩集》等書所收唐人《想夫憐》——七言八句——等調，何以熟視無睹，反不依據入譜？類《清江曲》、《樓上曲》等七律之詩題，在《全唐詩》内，各卷皆有，將收不勝收！同樣爲詩題，何以出之宋人則是調名，出之唐人則非調名？《花草粹編》於此等處，漫無標準，又豈足憑乎？

百五十四調之惟一標準，乃其辭爲齊言。就結構言，大别有二：曰以

主辭爲限者,曰於主辭以外,有附加之辭、和聲或疊句者。所謂"其辭爲齊言",乃專指主辭而言;若附加之辭,大都雜言。因有附加辭,而貌若打破全辭之爲齊言,可劃歸長短句範圍者,其實不然。和聲、疊句,皆單獨表現之物,不足否定其所在主辭之原屬齊言。就性質言,亦概分兩種:一乃純粹近體詩,主也;一乃近體詩之變體,從也。純粹近體詩爲聲詩,在一般人之觀感上,已有基本之習慣,當無異言。至於變體之中,有爲平仄澀拗者,猶得以拗體詩目之;若叶仄韻者,將認爲與古樂府混,收作聲詩,且收不勝收;於通首爲二句或三句者,將認爲根本不成詩體,又何以爲聲時?更有早已定作詞調者,玆又劃歸詩調,或亦因紛更而滋疑。惟聲詩之辭,必屬齊言,此在與長短句詞對立之中,乃一不可動摇之標準。準此以求,當不容有例外,亦即不能有掛漏。凡後世之認爲非詩非詞、亦詩亦詞,久以漫無一定歸宿爲憾者,正可於聲詩體制確立以後,取得其適當而永恒之類别。如此,在文體與文史上,廓清之功與指歸之效,似均爲著!諸調之構成,各備條件,另章詳之,此特略發其凡而已。

八

聲詩定義——綜合以上所陳,並依據百五十四調之實際情況,爲擬唐聲詩之定義曰:

> 唐聲詩,指唐代配合聲樂舞蹈之齊言歌辭——五、六、七言之近體詩,及其少數之變體,在雅樂、雅舞之歌辭以外,在長短句歌辭以外,在大曲歌辭以外。

玆就此中所見時代、樂類、詩體、辭用四點,再扼要以明之——

曰:聲詩斷在唐代也。在我國歷代合樂歌辭中,訂此一體,乃專爲唐代而設。猶之曰宋詞、元曲,含有斷代意義。唐代指初盛中晚唐及五代,彼此之間,密切相銜;其人物風尚、音樂文藝,舉非政治比,不易劃斷。至與其以前之隋,或其以後之宋,則有不然。故此曰"聲詩",不再如前人應

用之廣泛，曰“兩漢聲詩”，或曰“隋唐聲詩”。唐代燕樂，始雖承隋之舊，其後變化已多，實具獨立自主之地位，聲詩用調，不僅有沿隋之舊，且有遠襲隋以前者，如《子夜四時歌》、《堂堂》、《泛龍舟》、《烏夜啼》、《舍利弗》、《摩多樓子》等皆是。諸調至唐，或仍傳舊聲，或已翻新譜，要皆必有新辭——近體詩，而確仍合樂以歌者，當屬聲詩，毫無疑義，不必因其曾用舊名遂廢之；猶之後來長短句詞調之用古樂府名者，仍然是詞，金元曲調用聲詩或長短句詞之調名者，仍然是曲也。至於唐以前之歌辭，用五、七言四句者甚多，要爲近體詩之來源，不能謂爲近體詩，亦即不必指爲聲詩。五代以後，今知惟北宋蘇軾、黄庭堅等數人，確曾偶然步武唐人之歌詩，不容否認；此外，宋代樂曲中有雖通首七言，一若是詩，而其句法乃多作上三下四，根本非詩者。如柳永之《思歸樂》等，則雖沿襲唐聲詩之調名，而實居聲詩範圍之外，不得以其調名偶合，或亦作齊言，遂相比附，謂柳永曾用唐《思歸樂》之調作聲詩也。

至於自宋迄清之歌辭中，雖亦有確用詩體以歌唱者（如宋沈括之《凱歌》，《樂府雅詞》之《樓心月》，明李東陽《麓堂詩話》所紀吴張亨父、越王古直之歌詩情形，清馮班《古今樂府論》所稱“余尚及聞前輩有歌絶句者，三十年來亦絶矣”等），皆事出偶然，謂爲唐聲詩之餘緒則可，不復爲聲詩本體之流傳。更若後世以七絶詠各地風土人情，名爲“竹枝詞”者（元楊廉夫、虞伯生等百二十人，倡和“西湖竹枝詞”，其事最著），亦間有七絶題“楊柳枝”名者（如清汪琬《堯峰文鈔》所見），皆不過詩家襲用唐樂之曲名而已，完全主文，本不求有聲容也。宋長白《柳亭詩話》三，舉“盤塘江上是奴家”云云曰：“此名‘竹枝。’”又舉“清江一曲柳千條”云云曰：“此名‘柳枝’，其實一也。”既屬徒詩，並無聲容，當然一也（明王穉登《吴社篇》謂有人“能唱‘竹枝’，玲瓏裊裊，有破烟出峽之聲”。是當時尚有《竹枝》之曲度，惟已極少，又不知果是唐音否）。他如明清所創彈詞之開篇，每月七言詩體，謂之“唐詩開篇”，既在正文之外，又不著曲牌，其事處於吟與唱之間，乃沿唐代變文之制。惟循名責實，在所謂餘緒中，“唐詩開篇”所保留之聲詩色彩，究較濃厚，可謂一特例，值得注意。

曰聲詩斷在雅樂、雅舞之歌辭以外也。所謂雅樂、雅舞者，本純粹封建文藝，向與廣大社會無關。其内容無非濫頌濫禱，奉行故事而已，并無

真正生命;歷代爲然,唐亦不免。有唐一代,於音樂、於文藝,均有新創造與真生命在,而雅樂、雅舞與其歌辭,實不與焉。聲詩者,由唐代所創之新文體——近體詩,配合其所創之新音樂——燕樂,相互構成,當不能容曠古陳規之雅樂、雅舞與其歌辭,羼雜其間。例如琴曲之歌辭,雖亦有齊言者,但因音樂系統與燕樂有别,其辭亦遂不在聲詩之列。更如《新唐書·禮樂志》及《唐會要》,均謂高宗時太常丞吕才,以御製雪詩爲《白雪歌》,以群臣和詩十六首,爲送聲十六節,辭雖不傳,可信其必爲齊言;惟辭即使傳,倘屬雅樂,亦終於難入聲詩耳。

在雅樂、雅舞之外者,尚有凱樂:百五十四調中,祇傳《破陣樂》、《賀朝歡》、《應聖期》、《君臣同慶樂》四調而已;有清樂:唐辭流傳,且知當時確曾樂歌者,爲《子夜四時歌》、《堂堂》、《三閣辭》、《玉樹後庭花》、《王昭君》、《昔昔鹽》、《水調》、《白紵歌》、《南歌子》、《吴楚歌》、《泛龍舟》十一調。此外百四十三調,必尚有用清樂者在,不能謂之皆用胡樂,猶俟繼續查考。

曰聲詩之辭,斷以近體詩爲主也。聲詩之構成,聲樂而外,其餘成分,當有一半在其歌辭——詩。唐詩之各體中,合樂與不合樂之情形究如何乎?曰:信如王灼所言,舉凡四五七言古詩、古樂府、新題樂府,及李白集中所謂三五七言長短句詩等,實際皆已無聲,有聲者,惟五六七言之近體詩耳(《碧雞漫志》一:"唐中葉雖有古樂府,而播在聲律則鮮矣。士大夫作者,不過以詩一體自名耳。"以今日所得見之資料審之:聲詩之盛,實非盛唐始然,初唐即已如此。而曰播在聲律者僅詩一體,亦復不合。因盛唐前後在民間,長短句曲子業已大興矣)。兹就唐五代詩之各體,一一詳之:

唐人之四言古詩,在聲詩之外,無論矣;但四言中,亦有俗歌,如武則天時之《曳鼎歌》,命曳者相唱和,與百五十四調内之《得體歌》、《欸乃曲》頗類。惟其樂雖不雅,而其辭仍託古體,並非近體詩,故不録。唐人之五言古詩,在聲詩之外,亦無論矣;且進一步,如詞調中向已著録之《醉公子》爲五言八句者,兹亦未録,僅録五言四句之體。蓋八句體分爲兩片,有彼此異韻者,已非近體詩之常;且有平仄悉同者,可能原爲五言四句之兩章。今既已録四句體,於此八句者,即當避免重複(百五十四調内,其他同名異調之曲,均經嚴核,並無此種重複情形)。唐人之七言古詩,在聲詩之外,亦無論矣;但如杜牧詩"聖敬文思業太平,海寰天下唱歌行",宣宗弔白居

易詩“童子解吟《長恨曲》,胡兒能唱《琵琶篇》”,分明爲歌行體,亦有歌唱者;李嶠之《汾陰行》,曾被截取結處四句,唱作《水調》。可知歌行之唱,或皆截唱數句耳。上文定義中,除以五六七言近體詩爲主外,曾及“少數之變體”;百五十四調内所列,則變體與拗格皆有。以近體爲主,固不能以爲限。如七言十二句之《達摩支》,平仄兼叶,尤近古風,所謂“變體”是也(此辭十二句,前後各四句叶仄,中間四句叶平,可能原爲三解)。五代人之五六七言律而合樂者,宜其皆在聲詩之内矣,但事實上並不盡然。如後漢劉知遠宗廟樂辭内,《顯仁舞》用五言排律,《章慶舞》用六言排律,《觀德舞》用七言排律等,其樂雖或已雜有燕樂成分,非純粹雅樂,但並非燕樂之真正發展;在此種雅樂中配合律詩,特一時之變態而已;以較唐太宗之《功成慶善舞》、德宗之《中和樂》,辭屬排律,而用在燕饗,不在廟祭者,固大有别也(此例足補上文聲詩在雅樂、雅舞歌辭以外之説)。——綜上種種以觀:凡似非而是者,一般皆能網羅,不患有失;凡似是而非者,或易失之濫取,要當審慎(《玉台新詠》所録徐陵之《烏夜啼》,與王建詠章華宫人之《烏夜啼》,皆平仄通叶,王作明明爲齊梁樂府之調,而劉毓盤先生《詞史》謂“平仄通叶,猶古之遺……《詞譜》不收,應補”。鄭氏《中國文學流變史》七,遂列之於七絶體之詞調中,其不合可知。審其事,且本不入“似是而非”之列,更難言“似非而是”矣。今所録聲詩之《烏夜啼》,乃聶夷中五言四句之近體。因根據《教坊記》於此調之溯源,指在劉宋,而劉宋《烏夜啼》之遺篇,則爲五言四句也)!

近體既爲聲詩中一種普遍現象,亦即構成聲詩重要條件之一,應無疑義。乃尚有與此絶對相反之理論,認爲詩至無聲一步之後,方流於近體,近體之平仄諧協,正是其文字本身之音樂,用以代替已脱離之外在音樂者,是非所在,不容不辨。朱光潛先生《中國詩何以走上律的路》(《國學季刊》五卷四號)曰:

> 齊梁時代,樂府遞化爲文人詩。到了最後的階段,詩有詞而無調,外在的音樂消失,文字本身的音樂起來代替它。永明聲律運動就是這種演化的自然結果。……音樂是詩的生命。從前外在的樂調的音樂既然丢去,詩人不得不在文字本身上,做音樂的工夫。這是聲律運動的主因之一。

漢魏以來，主文之詩與主聲之詩，早已同時並行。齊梁時代，依然樂府自樂府，文人詩自文人詩，文人詩並非定由樂府遞化而成。齊梁以降，無論朝野，樂府又從無一日之中斷，而化身飛去。所謂“最後的階段”，即指齊、梁、陳、隋而言，此時期中，詩之協樂調者不勝舉！有《樂府詩集》等書在，其外在之音樂何嘗消失！永明聲律之作用，充其量，暢適於諷詠或歌唱而已，何能算音樂？又何足“起來代替”？清王庭奎《柳南隨筆》三，謂“律詩之律，乃指宫商、輕重、清濁而言，不特平而平、仄而仄已也。即平之聲，有輕有重，有清有濁；即仄之聲，亦有輕有重，有清有濁。少陵所云‘晚節漸於詩律細’，意必於此辨之至精爾，非謂對偶爾”。按王氏亦“意必”其如此而已，非有真憑實據之說。律細如杜詩，雖叶宫商，但謀篇時，亦何嘗求合於絃歌！明清南曲於四聲外，講陰陽、清濁，固是事實，其叶宫商，被歌管，亦是事實。五代以降之一般律詩，並無合樂之事實，故王氏之“意”雖有之，若事實之“必”則不然。朱氏既曰“音樂是詩的生命”，則何謂音樂？標準如何？甚爲緊要！當不容隨意貶降。文字讀音之律，倘亦算音樂，則律詩中之所謂“生命”者，亦即太微薄矣！朱氏曾就音與義之關係，分詩歌之進化史爲四期：一曰有音無義時期，指如“伊那何”、“羊吾夷”之類，不可訓詁；二曰音重於義時期，指歌辭自然質樸，不加雕飾；三曰音義分化時期，指主文而不主聲，徒詩、啞詩大興；四曰音義合一時期，指律詩本身有音樂。朱氏之誤，正在第四層；蓋前三層内所謂“音”，是真音樂；末期音義合一之“音”，乃指文字讀音之聲律，絶不得闌入音樂範圍。若循上三層之趨勢言之：此期之詩，主文之程度益高，益爲雕飾，乃音與義之更分化；而朱氏反稱爲“音義合一”，正因朱氏所謂“音”者，前後性質不同，乃被牽混爲一耳。

於以知聲詩之聲，乃真音樂之聲，絶非平上去入四聲之聲。雖因其平仄諧協，而益利於入樂歌，但如不入樂歌，則絶對非所謂聲詩。雖多數因平仄諧協而益利於入樂歌，彼少數之爲拗體者，仍不妨其入樂歌也。試看白居易《新樂府》序曰：“其體順而肆，可以播於樂章歌曲也。”所謂“體順而肆”，白氏固指樂府言，若近體詩之平仄諧協，未嘗非“體順”之一種，所以亦宜於播入樂章歌曲。然白氏作新樂府五十首，元稹作十二首，李紳作二十首，雖已“體順而肆”，若去直接歌樂，則尚有隔，非有計劃地加以改造不可；且諸樂終唐之世，迄無播入樂章歌曲之企

圖，又安從指爲聲詩乎？

曰聲詩必須爲歌辭也。李商隱《安平公詩》①詩曰："清詞孤韻有歌響，擊觸鐘磬鳴環珂。"不但有歌響，而且鳴鐘磬，正可見義。定義内所謂齊言歌辭之"歌辭"二字，殊爲緊要！往往在樂曲調名之後，雖有五七言絶句之單首或聯章，但並非該曲之歌辭，乃以調名爲題，泛詠本意或本事者耳。如王建集内《霓裳詞》十首，明明詠玄宗宫人如何演習此曲之歌舞，不能目爲當時《霓裳羽衣曲》之歌辭，即不能指此十首七絶爲聲詩也。後人不察，認《霓裳》原歌之辭在此，從而推論（如王易先生《詞曲史》等所爲），失之太遠！白居易《聽歌六首》之一，聽《樂世》之詩，乃因聽而詠，並非其所聽《樂世》之歌辭也。張祜集内，詠開天遺事之宫體詩甚多，每徑用當時雜曲、大曲之調名爲題。如《上巳樂》、《千秋樂》、《春鶯囀》、《大酺樂》、《雨淋鈴》，皆是。《樂府詩集》不辨，於白、張諸作，概收入"近代曲辭"。曲誠有其調，但歌則非其辭，不容冒濫。至於"熱戲樂"三字，本非調名，其詩詠玄宗時之百戲分朋競賽事，詳《教訪記》序。郭氏於"近代曲辭"内，並此亦列爲曲名與曲辭，益有未合。惟祜集内，如《烏夜啼》、《採桑》之五律，《穆護砂》、《思歸樂》、《金殿樂》、《墻頭花》、《戎渾》、《楊下採桑》、《玉樹後庭花》之五絶，《胡渭州》、《破陣樂》之七絶等，則又確爲聲詩體之歌辭，須與前者分别看待。陸龜蒙詩序曰："張祜字承吉，元和中作宫體小詩，辭曲豔發！當時輕薄之流能其才，合譟得譽。"（語亦見皮日休《論白居易薦徐凝屈張祜》文内）因知祜之宫體詩内，確有合樂之歌辭在，然後陸氏始曰"辭曲豔發"耳。聲詩之樂，須上不混齊梁樂府，下不混大曲歌辭，旁不混宫體雜詠。其所以易混者，正緣大曲與宫體多用七絶，而齊梁樂府中，亦有與近體詩極相鄰伍者也（清何琇《樵香小記》下，引何光遠《鑑戒録》，辨明賀知章之詠柳詩，《才調集》不應誤作"柳枝詞"，正是此意。但唐范攄《雲溪友議》已謂歌女周德華歌賀知章與楊巨源等《楊柳枝》詞。何氏《鑑戒録》謂"《柳枝》者，亡隋之曲"。既爲隋曲，則初唐早已有之，是賀作不但詠柳，且即《柳枝》之歌辭，其事甚明，惜何琇不能察也）。至於七絶中之宫詞，如王建之作，

---

① 今校："安平公詩"原作"安平公主"，誤。據《全唐詩》卷五四一改。

及花蕊夫人之輯，均達百首。但紀事而作，從無調名，其非歌辭，一望而知，本不易混。而浦氏考證花蕊宫詞，謂“唐人以五七言絶句爲樂府宫詞，原爲歌曲之一種，取其月下花間，可以歌唱”。並指李玉簫歌王衍宫詞“月華如水”一首爲證，及《柳枝詞》之歌唱爲例。殊不知類此之證，在唐代故實内，不一而足，均應以各首爲限，不能舉一反百。類此之例，取之七言四句之聲詩，已有五十調之多，又不僅《柳枝》爲然。設若濫爲推衍，勢必謂唐人所有近體之作，全部皆係歌曲，無一例外，未免近於快意之談，而無當於事，非所宜於聲詩之鑑定也。

他如德宗時優人成輔端因戲作語“秦地城池二百年”云云，凡數十篇。《舊唐書・李實傳》指爲“語”，《山堂肆考》徵集廿五引，改“語”爲“謡”；可能原是歌辭，非説白，故《唐戲弄》稿内，訂成氏所演《旱税》爲歌舞類戲。但若《唐語林》卷二所紀，優人祝漢貞“出口爲七字語，上有指顧，遽令摹詠，捷若夙構”，曰“語”，且曰“詠”，未曰“歌”、曰“謡”，遂當入優語，而不入聲詩。又有記載之説：極似歌辭而實非者，如《侍兒小名録》述薛九善歌《嵇康》，其詞即後主所製。薛雖老，仍强起小舞，終曲而罷。繼曰：“坐有王生者，請余爲《嵇康》小舞詞。”詞爲七言十六句，四换頭，三平、一仄；内容慨歎薛九之生平，與後主之亡國，乃詠舞事之辭，絶非小舞之歌辭，與前曰“其詞即後主所製”者，義全有别，不容混同。

以上四端，對於辨明聲詩之範圍與定義，誠大有助。雖似嫌苛細，既須核實，乃勢有必至，並非故作高深。兹更借《全唐詩》之凡例語來作解釋，以總結上文諸義。其言曰：

> 郊廟樂章及樂府歌詩，分載各集者，仍彙編一集，以存一代樂制。唐人新樂府，雖見郭茂倩《樂府詩集》，但一時紀事所作，非當時公私常奏之曲。

所謂“郊廟樂章”者，乃雅樂、雅舞所屬，雖有聲，却非聲詩所指也。所謂“樂府歌詩”者，包含唐人對於漢、魏、齊、梁各體樂府之擬作，顯然無聲。所謂“紀事所作”之新樂府者，指杜甫、李紳、白居易、元稹、柳宗元諸家之作，原本未曾合樂，更説不到“公私常奏”，故亦非聲詩。所謂“當時公

私常奏之曲”者，惟有用燕樂中之種種辭體，聲詩固在，大曲與長短句詞亦在。此處“公私常奏”四字，指出此三體之共同生命，甚爲貼切。但就唐代社會之一般情況體驗，則大曲未必爲“私”所常奏，而長短句詞又未必爲“公”所常奏；然則真正兼爲唐人上下社會之所“常奏”者，厥惟聲詩之一體歟？——對聲詩之範圍與定義説，此乃一極簡括之説明。

附“聲詩格調”初稿所列一百五十四調名——

〔五言四句四十八調〕破陣樂㈠　祓禊曲　子夜四時歌㈠　大酺樂㈠　堂堂㈠　離别難㈠　春江曲　舍利弗　摩多樓子　相思子　聖明樂　胡渭州　何滿子㈠　涼州詞㈠　長命女　想夫憐㈠　烏夜啼　墻頭花　拜新月㈠　征步郎　太平樂　濮陽女　三臺㈠　楊下采桑　山鷓鴣　醉公子　歎疆場　金殿樂　南歌子　穆護砂　一片子　浣紗女　甘州㈠　天地長久詞　思君恩　紇那曲　三閣辭　香毬　莫走　宫中樂㈠　思歸樂㈠　玉樹後庭花　戎渾　賀朝歡　君臣同慶樂　羅嗊曲㈠　崑崙子　戰勝樂

〔五言六句八調〕王昭君㈠　子夜四時歌㈡　黄臺瓜辭　踏歌詞㈠　抛毬樂㈠　柘枝詞㈠　得體歌　扶南曲

〔五言八句二十一調〕王昭君㈡　子夜四時歌㈢　踏歌詞㈡　火鳳辭　梅花落　離别難㈡　皇帝感㈠　生查子　采桑子　簇拍相府連　劍南臣　應聖期　昔昔鹽　昇平樂　屈柘詞　怨回紇㈠　甘州樂　四舉酒　群臣行酒歌　昭德舞歌　成功舞歌

〔五言十二句一調〕飲酒樂

〔五言十六句一調〕中和樂

〔五言二十句一調〕功成慶善樂

〔六言三句一調〕漁父詞

〔六言四句五調〕回波樂　舞馬詞㈠　三臺㈡　輪臺　塞姑

〔六言六句一調〕何滿子㈡

〔六言八句二調〕破陣樂㈡　謫仙怨

〔六言十句一調〕壽山曲

〔七言二句三調〕竹枝㈠　好住娘　散花樂

〔七言四句五十調〕水調　步虛詞　柳枝　破陣樂㊂　如意娘　大酺樂㊁　蘇莫遮　桃花行　還京樂　踏歌詞㊂　樂世㊀　急樂世　白紵辭　蓋羅鳳　清平調　渭城曲　胡渭州㊁　一斛珠　阿那曲　婆羅門　涼州詞㊁　浪淘沙　憶漢月　八拍蠻　鳳歸云　漁父引　小秦王　鎮西　采蓮子　水鼓子　伊州歌　簇拍陸州　皇帝感㊁　甘州歌　竹枝㊁　欸乃曲　宮中樂㊁　江南春　三臺㊂　吴楚歌　楊柳枝　離別難㊂　春陽曲　金縷衣　氐州第一　桂華曲　羅嗊曲㊁　雙帶子　五更轉　百歲篇

〔七言六句一調〕浣溪沙

〔七言八句八調〕泛龍舟　堂堂㊁　舞馬辭㊁　想夫憐㊁　木蘭花　怨胡天　玉樓春　舞春風

〔七言十句一調〕樂世㊁

〔七言十二句一調〕達摩支

附《唐聲詩》初稿簡目——

〔一〕範圍與定義

〔二〕構成之條件(主要條件三項,附加條件七項)

〔三〕形式(章解、片段、字句、叶韻、平仄)

〔四〕歌唱(樂譜、節拍、唱腔、效果、唐人之說、宋以後人之說)

〔五〕舞蹈

〔六〕與大曲關係

〔七〕與長短句詞關係(曾試解決詞體起源與形成之問題)

〔八〕佛曲與聲詩(佛曲指經唱、讚唄、一般佛曲之用聲詩體者)

〔九〕雜體歌辭與聲詩(雜體指歌謡、講吟、戲曲、令詞、挽歌之用聲詩體者)

〔十〕待訂資料(四十餘則)

〔十一〕紀事(一百四十餘則)

〔十二〕平議(七十餘則)

(原載《四川大學學報》1957年第3期)

駁我國戲劇出於傀儡戲影戲説

一、概　説

學問無止境。若已經過半個世紀之久,因爲有新資料發現,而修改舊説,甚至完全變更,以求符合史實,向前跨進,那是可能的,應該的。關於我國古劇探源的理論,約半世紀前,由王國維先生以《宋元戲曲史》(以下簡稱"王史")、《戲曲考源》等著作,立下基礎。他僅僅肯定了元代的南戲與雜劇,認爲上古至宋無真戲劇。他説元戲是由宋代小説與雜戲幫助成立的,它們都以演故事爲主。雜戲即指傀儡戲與影戲,并帶到

三教、訝鼓及舞隊。到了1944年,孫楷第先生在《傀儡戲考原》(以下簡稱"孫考")裏,對王史的結論加以修正;1952年,其書重訂出版,立説更加詳盡。對王史的批評是:"徵引博而判斷少。""謂一種伎藝之發生,與當時一切伎藝皆有關係……按之事理必不然,靜安先生正坐此弊。……雜劇南戲究以何種因緣構成……不能明其原委系統。"(121頁。以下括弧内所注頁數,皆指孫考原有)同時孫考還是認王氏於早期即已注意到"傀儡戲影戲……與戲曲更相近,有助於戲曲之進步……即謂有識"。再看孫考又是如何修正王史的"弊"與"不能明"的呢?它在正面不再兼提小説等等了,認我國戲劇僅源於傀儡戲影戲二端,强調這二端的質素,始終貫徹在後世各戲種内,根深蒂固,牢不可拔。并説在這樣修正中,"其論曲之旨,與靜安先生微異"。而在另方面,孫考(118頁)又强調宋傀儡戲影戲的扮唱故事,是出於唐俗講的,它們是用的話本,不知不覺,又回到王史"一種伎藝之發生,與當時一切伎藝皆有關係"的老路綫上去了。矛盾如此,説明孫先生對王先生的"弊"與"不能明",并没有多少修正。

如今本文僅後孫考五年,時間接近,而辨正的對象,却兼包王孫二家,自1909到1952年的看法,統統在内。與二家之説,不是"微異",是根本不同,且未曾像孫先生繞幾彎,又回到老路綫上去。爲了想徹底辨明問題,除了王孫二家著述外,不妨把國内有關著述,眼前易見的,都提一下:與孫考初版同時,馬彦祥先生有《地方劇演伎研究》,也認我國戲劇源於宋傀儡(以下簡稱"馬説")。1954年常任俠先生在《中國古典藝術》内,主張"原始傀儡戲開了中國古劇的先路",并指清代京劇是出於傀儡戲的(以下簡稱"常説")。杜璟於《中國戲劇之價值》文内,已先常氏設下此論。孫考表示其所以成立其説,頗受杜穎陶的"激發",甚至説:"歎余文不可不作。"(113、116頁)1956年李拓之先生《中國的舞蹈》文内仍説:"肉傀儡是中國戲劇的胚胎之説可通。"足見這一主張,在馬先生等已屬當年舊説,可是至今還起着作用。周貽白先生《中國戲劇史》内,雖曾以"也許"的口氣接受了孫考主張,但最近在《中國戲劇的起原和發展》(《戲劇論叢》1957年第一輯》)一文内,已掌握原則,大異其趣。最近胡忌先生《宋金雜劇考》内,在談院本與北曲雜劇的密切關係

時,對於孫考已有了些辨正。本文對王孫二家成説既多所改變,固難免過火之處;惟有時因前説偏差太大,才弄得後説有過火之嫌,也不要一味把過火都派給後説或近説。

照愚見:我國戲劇在歷史發展中的全部現象,可比作一株枝葉扶蘇,花果繁茂的大樹。土生土長是肯定的;立根分幹,抽條布葉,開花結果,還附有寄生的東西,也是肯定的;承受過同園地中蜂媒蝶使,鄰木旁柯的交感,以及外來的營養與刺激,才更加壯盛,也是確有的。可是五十年來,在戲劇史論家的認識中,却給這株大樹造下種種想象的不利環境。最不好的是:搬來一塊大石頭,把這株樹攔腰壓住,掩没了它原有的根部與幹部。單指那露在石頭以上的部分説:"此樹就是從這裏長起的;從這裏,它與鄰木相通,與藤蘿相接。它是由它們撫養扶助長成的。"大家便依此所指,只去看那樹身露在石上的部分,不再去搜尋那被石頭所遮掩的部分了。又有戲劇理論家,特別重視了寄生在它身旁的兩株藤蘿,甚至認爲是這大樹的前身父母。於是把這些藤蘿整理得像個前輩,從樹身露在石上的部位起,一直向上纏繞,連它高枝上面開的花,結的實,都不放過,使其一一籠罩在這些藤蘿之下。指給人看説:"這些藤蘿,自有其來歷;而這株大樹,却是從這些藤蘿上面生出來的。它們彼此有着徹頭徹尾分不開的關係。"——事態假如真的如此,替這株樹想:下面半段既爲大石死死遮住,上面半段又被藤蘿緊緊纏住,它的全貌與全神,自不得與人們見面,是多麽不幸!當前的工作,自然是先替他推開那塊大石,再替它扯掉那些藤蔓把它整個解放出來。

我的偏見:大石頭指王先生"真戲劇必須與戲曲相表裏"一句話。用以纏繞的藤蔓,指孫先生的主張:我國元以前無戲劇,由元到清的"大戲",通通出於傀儡戲影戲或説話。大石之下還有大段根幹,指我的主張:漢有"戲象",唐有"戲弄",都已可能是真戲劇。

二、唐及唐以前情形

【一】唐代并未以人演傀儡——肉傀儡與其發展,是孫考全説中最

重要的環節。這實由王先生之説“唐以人演傀儡”孳乳而來。因此必須先弄清楚唐代情形。王氏《録曲餘談》説:“唐之傀儡戲本以人演平城故事。……宋之傀儡戲則以傀儡演故事。……則唐以人演傀儡,宋以傀儡演人——二者適相反。”在這裏,首先應問:唐宋兩代之間究竟有無這樣的情形呢? 遍查眼前文獻,唐宋實皆以傀儡演人,從未以人演傀儡(連宋末的肉傀儡也如此,詳下文);彼此只有同方向的相承,並未曾相反過。王説僅據《樂府雜録》,却將文意看錯。《樂府雜録》先敘陳平設計,“即造木偶人,運機關,舞於陴間”,激動閼氏之妒,馬上退兵,解了平城之圍;接着説:“後樂家翻爲戲。其引歌舞,有郭郎者,髪正禿,善優笑。……”此處的“後”指漢以後,但不會遲到唐,因南北朝早有傀儡戲了。“翻爲戲”是屬於傀儡戲内一般性的,郭郎優笑專就郭郎一戲而言。“樂家翻爲戲”,應解釋爲優人從方法上,將漢代不是戲劇性的木偶活動,翻改爲用木偶以演一般的戲劇;並非從故事上,將平城解圍的情節,翻改成傀儡戲的脚本,搬上戲場來演。《夢粱録》卷二十説:“懸絲傀儡者,起於陳平六奇解圍故事也。”[①]可證。元楊維楨《東維子文集》解釋《樂府雜録》此節説:“後翻爲伶者戲具。”明明白白指戲具,更足證王先生是把“翻”字解錯了。

王先生因此而得“唐以人演傀儡”的結論,實造成三點誤會,應加辨正:甲、唐人并未説唐代曾教人到戲中去扮演木偶;乙、也未説唐代木偶戲中曾演平城解圍;丙、也未曾指定傀儡戲如此翻成,是始於唐代。王氏的這一結論,怕是他首創的(杜璟文内,曾引夢情子《柳陰瑣記》説:“後世以人代傀儡,遂繁衍而成今戲。”夢情子的時代,愧無所知。蔗耕道人《西崑片羽》説:“戲劇一道,自傀儡之制遞嬗而爲人演。”也不詳其人之時,恐出王氏之後),對以後孫考、馬説、常説的發展,却影響很大。王史論傀儡戲曾説:“《樂府雜録》以爲起於漢祖平城之圍,其説無稽。”倘真的認定其説無稽就好了,就不會又依據它,造出那樣的結論來。可惜王先生自己終於矛盾着。惟這不過是半世紀前,初期研究中的一點

---

① 今校:“懸絲傀儡”、“六奇解圍”,影印文淵閣四庫全書本《夢粱録》作“懸綫傀儡”、“六奇計解圍”。

錯誤,後起者宜加辨正。設若已到 1952 年,不僅未辨正,還誤認爲"有識",從而發揮光大,那就不對了。

【二】北齊也未曾以人演傀儡——認北齊後主高緯所好,乃人演的傀儡戲,是孫先生所創之説,與王先生無干了。孫考(16 頁)云:"以諸書所記考之,則北齊郭公戲之爲滑稽舞戲甚明。高緯嗜之,不過賞其滑稽耳。然郭公鮑老皆以真人扮,非木偶人戲。《舊唐書·音樂志》記窟礧子,始云'作偶人以戲',繼云:'齊後主高緯尤所好。'一似緯所好乃木偶人戲者,乃行文之疏也。"這一是非,不難辨明。《舊唐書》的話用《通典》。《通典》所稱窟礧子,就是《顔氏家訓》所説"俗名傀儡子爲'郭秃'";也就是《酉陽雜俎》卷八所説"如傀儡戲有郭公者";也就是前面所引《樂府雜録》的話"有郭郎者,髮正秃",其上文仍爲"即造木偶人";也就是宋沈建《樂府廣題》所説:"北齊後主高緯雅好傀儡,謂之'郭公'。""傀儡"二字的含義,原本絶不指生人。"傀儡子"是指小傀儡。假如高緯所好的戲是生人演的,扮郭郎的是生人,那麽,顔之推與杜佑怎會將它敘在"傀儡子"或"窟礧子"的標題之下?段成式怎會稱它爲"傀儡戲"?段安節怎會將他敘在"木偶人"的文意之下?沈建怎會稱它爲"傀儡"?即便照孫考之説,《舊唐書》這様載是"行文之疏",難道顔、杜、段、沈諸家的行文通通疏了麽?不會的。這件事,從北齊到趙宋的記載認作傀儡,不認作真人既是一致的,並無例外,那就不是一句空話,强指古史爲"行文之疏"所能否定的了。孫考(13 頁)雖説"近代傀儡有二派:一以真人扮演……一以假人扮演……此二者性質不同,而皆謂之傀儡",但他所指"近代"原指趙宋以後;所謂"以真人扮演"也是舞隊中的扮演,不是戲劇中的扮演。原非上下古今的一般情況,或真傀儡戲的情況。終不能據南宋舞隊中曾有兒童肉傀儡的變化,便遥遥逆定五六百年前,北齊傀儡戲的本然,也早已與它相同。五六百年的時間不算短,不能不顧;正與變,虚與實,也不能不分。設若這些都不顧不分,强指由古到今,凡戲臺上當演員的活人,都不是在做人,而是在做木偶,那就説不通了。

《顔氏家訓》説:"前代人有姓郭而病秃者,滑稽戲調,故後人爲其象,呼爲'郭秃',猶《文康》象庾亮耳。"這裏《文康》指《文康樂》,乃晉以

來的一本歌舞戲。創始於庾亮死後，其妾裝成亮的模樣，表演他的生平。有人誤會，指顏氏"猶《文康》象庾亮耳"一句話曾聯繫着郭禿，就是有以人演傀儡之證。殊不知顏氏文内彼此相"猶"的，在爲其象一點，並不在誰爲其象，郭禿以木人去象，《文康》以女伎去象，彼此並不相類。演《文康》，乃以生人直接扮演亡人，並非生人先扮傀儡，再扮亡人。《隋書·音樂志》也曾載《文康樂》事，都無生人不能直接扮演亡人，中間定要用先扮木人來過渡的意思。有則有，無則無；固不容將有作無，也不可無中生有。

孫考説郭公以真人扮，非木偶人戲，曾引宋楊大年詩爲證："鮑老當筵笑郭郎，笑他舞袖太郎當！若教鮑老當筵舞，轉更郎當舞袖長。"有人以爲《水滸傳》裏宋江所看的《耍鮑老》確是人扮的，《郭郎》既與《鮑老》同時當筵作伎，定然也是人扮的云云。按楊詩題目，明明是《詠傀儡》，郭、鮑二伎宜皆爲傀儡戲。再則同一題材，原可分入兩個以上不同的劇種，古今辦法一樣。宋江露天所見《耍鮑老》盡管是人演的，若楊大年筵前所見，則與《耍郭公》一樣，同入傀儡，非不可能。《武林舊事》稱"大小斫刀鮑老"，"交衮鮑老"，《應用碎金》稱"縮鮑老"，《張叶狀元》、《斗雙雞》曲稱"好似傀儡棚前一個鮑老"，都説明鮑老是傀儡戲人物（"斫刀"可能指雕刻木偶的刀法）。即使筵前二伎，一真人演，一傀儡演，並不相同，既經詩人用以託諷，這邊人演的，仍可用以嘲笑那邊傀儡演的；並不限同一劇種之中的人物，才可用以相嘲。何況這是後來宋代的情形，從北齊至唐五代的《郭公》原本是傀儡戲，有文獻可徵，終不能因宋代郭郎或曾演入真人戲内，又去逆定前朝之事，勉强五六百年前的傀儡戲也跟着改。

憑現有的文獻資料，我們可以確切肯定：從北齊到五代，並没有以真人演傀儡戲的事。

【三】不要過分强調故事性，看古傀儡偏重，看古戲劇偏輕。——我認爲這也是王先生先有的偏差，由偏差接上混淆，由混淆接上錯誤，乃造成古伎藝研究中一個問題。王先生與周貽白先生等在討論古劇中，先後强調故事性一點，我感到已過了應有的分際。這種過分，在傀儡戲方面，已先發生了毛病，然後才發展出我國戲劇源於傀儡戲的錯誤看

法。周先生在《中國戲劇的起源和發展》文内，已經指出這一錯誤，但於隱藏在這一錯誤後面的一條根——過去對古劇强調故事性嫌過了分——依然保留着，並未感到這個就是那個的根；對於上面所提那種毛病也未曾正視。

王史第三章引《封氏聞見記》，敘唐人於祭盤中要尉遲恭與突厥斗將，及楚漢鴻門之會，曾説"唐之傀儡亦演故事"。下面接敘宋傀儡如何演故事後，又總説一句道："以敷演故事爲主，且較勝於滑稽劇。此於戲劇之進步上，不能不注意者也。"按突厥斗將與鴻門會，確是故事。但在祭盤内要出來，只能認爲活動的人物，尚非戲劇的表演故事。更宜慮到使用故事一層，在一般伎藝中，很爲廣泛，並非戲劇一門所獨有。所謂"演"，有平面的敷演，有立體的演出，有具備首尾情節的演出，有專門特寫某一點的演出。繪畫、雕刻、小説、變文、説書、講唱、舞隊……都可演故事，其所以演的性質、程度則各種不同。戲劇須演故事，固無待言，若凡演故事的，不必就是戲劇。倘將演故事局限在某一種定型中，並去判斷古劇的進步不進步，那就難免過分了。舞臺上故事性並不强，而演成絶妙好戲的，多得很！脚本中故事性極强，而無法搬上舞臺的，也多得很。唐人祭盤内那種演故事的性質，按實，還是古代送葬明器裏俑的發展，就是《廣韻》注中所説："設關而能跳踴。"（詳孫考 5 頁）明明是機械地動，使觀衆驚奇，覺得有趣而已；並未配合歌唱，説白，不能使人有所感動。它連一般傀儡戲的地位尚未取得，那裏説得上什麽"進步"呢！故孫考説（6 頁）："其俑設關發動，亦第求其象生人，初無戲劇意味也。"一點不錯！馬先生曾指此祭盤二伎説："雖未明言爲傀儡戲，但與傀儡戲的性質實同。"顯然太過了一些。必須認清：到元代演突厥斗將爲《尉遲平寇》，才真的成爲傀儡戲（見楊維楨《東維子文集・朱明優戲序》）。王先生對機動傀儡專賞其敷演故事一點，便認作傀儡戲——一偏。對真正傀儡戲又專賞其敷演故事一點，便認作"進步"，而忘其本質爲半戲劇、半雜技而已；甚至以爲連人爲的，極有意義的諷刺戲，都比它不上——再偏。孫考等在此二偏的基礎上，發展出我國戲劇源於傀儡戲之説來，不能不算是第三步的偏了。

有關古劇的理論，如今已存在兩派：一派强調故事性與形式，一派

强調主題意義與效果。直接人爲的諷刺戲重效果，而故事性較弱；人使物爲的傀儡戲中，故事性雖較强，而觀衆的欣賞，却基本落在幕後人提綫的藝術上，覺得其技如神，其像有趣，可喜可愛。所以宋傀儡戲人的藝名是盧金綫、張金綫，首先被注意的在提綫，而不在歌唱説白等等。觀衆直接對於那些被動的呆板的木偶本身，精神上是不會有多少感染的；對那種由機械發動的木偶形象，也不過歎其精巧而已，若當做藝術欣賞則未必。控縱機械的動能是科學，不是藝術。不然，一般高度機械化的工農業生産現象，或近代交通運輸的現象等，也都應該劃入藝術一門了。果然如此嗎？相傳清初來華的西人，曾在自鳴鐘上演出《西厢記》來，故事性很强。但這種玩意難道也算傀儡戲，比起唐宋兩代有關國計民生的諷刺戲來，難道價值也更高嗎？清李紱《萬壽圖記》説："路右有扮演故事臺演海上群仙。……路右故事臺一，演木公金母諸仙。"記中於其他戲劇表演，則曰"演劇綵臺"、"演劇臺"、"演劇樓臺"等，鮮明判别了扮裝故事與表演戲劇爲不同階層的兩類伎藝。觀於此，那種機械傀儡究竟算不算是傀儡戲，便更覺明瞭了。

同樣理由：我們對隋水飾的七十二勢、曾表現七十二個故事的，也無法專取它們故事性强的一點，便認他們是傀儡戲。因爲《大業拾遺》明明説，水飾"能運動如生……同以水機使之"。與唐祭盤内的二伎，原同一性能（參看孫考 21 頁及 39 頁）。只是機械科學，而不是提綫藝術。隋代雖已另有了傀儡戲，若水飾與傀儡戲之間，還有相當距離，不容混同，不能由水飾就想到"粉墨登場"的演戲上去。不然，王先生的《曲録》裏，爲何不把水飾的七十二出"故事戲"著録進去呢？

這裏應該點醒一句：我們對於古劇的故事性雖該重視，却也不必過分；否則便會被唐祭盤中的突厥斗將、鴻門宴，乃至隋水飾等所誘惑，想得過遠，把偏差一步一步地發展下去了。

【四】唐戲不可能出於傀儡戲。——唐戲的存在，尚未經多數人承認，這裏就説到唐戲不可能出於傀儡戲，未免嫌早了。惟本文是對事不對人的，並不選擇讀者，故仍按照時序，一代一代説下去。且這裏頗有關鍵性的理論問題，也在不容不提。孫考以爲元代戲劇首先出於宋傀儡戲，馬説以爲今日地方戲承繼了傀儡戲的傳統，常説以爲清初京戲出

於傀儡戲。諸位先生對此一説，是分開時代，分開戲種，各别成立的。我們倘若客觀地全面地來看事實，不要個别的看，所得便大大不同了。可先按諸常理，從詩文、書畫、雕塑、建築、樂舞等文藝的全面中，取得一個共同原則，然後將它施諸戲劇，則覺唐代假如有戲，必爲宋戲的當然來源；宋代假如有戲，必爲元戲的當然來源。既有了頂頭直系的淵源在，何必還要再問側面的傀儡戲影戲等雜伎裏去强調關係呢？如今不然。常説明知清代京戲是綜合當時許多地方戲而成的，但並不重視，更不理會明清所有崑弋諸腔給予京戲的基礎，而仍然强調它是出於傀儡戲的。馬説承認崑戲以前有着宋元南戲及明初傳奇，必然就是崑戲的前身，但論我國戲劇中所謂“程式化”的表演體系時，仍指崑戲是得自當時的傀儡戲，而不提與宋元南戲或明初傳奇的關係。這樣豈不違背了上文所説那種常理或共同原則了麽？兹再針對孫考的主張來説，按照史料，唐代是有戲劇的，其來源乃南北朝的戲或舞。同時，唐代也是有傀儡戲的，其當然來源乃南北朝的傀儡戲。唐戲給唐傀儡戲的影響是無待言的，至於唐傀儡戲給唐戲的影響，必然也有，但無論如何不會大，遠不足以奪其當然來源的地位而代之。唐既如此，照式照樣，宋、元、明、清可推。反過來看，孫考既信宋傀儡戲影戲能替元代産生了戲劇，照式照樣，唐代傀儡戲是否也該替五代北宋産生戲劇呢？論條件，唐代傀儡戲已有提綫、捏脚、盤鈴種種，也不算幼稚了。五代北宋“曲子詞”的盛況，比起元初南北曲來，究竟差多少呢？但是按照史料，五代也是有戲劇的，却顯然繼承唐戲的基礎，并無産生於傀儡戲的跡象（詳拙著《唐戲弄》稿）。這一段之間的史實，難道不足供後來宋元一段之間的參考嗎？

唐傀儡戲《郭郎》出於北齊傀儡戲《郭秃》。大面戲《蘭陵王》，出於北周凱樂《蘭陵王入陣曲》。帶有外國潑水風俗的《蘇莫遮》戲，出於北周的《乞寒戲》。弄假婦人戲《踏謡娘》演北齊蘇家婦的故事，可能北齊已有此戲。唐戲《弄白馬》，乃出於隋戲曲《神白馬》。……這些説明唐戲之源在南北朝的戲或舞；加上弄婆羅門、合生戲、鉢頭戲、拍彈戲，都是來自外國的，説明都與前代的傀儡戲無干。源於傀儡戲的唐五代戲，不但具體的例子一個舉不出，連可供附會的資料，目前也没有。傀儡戲

的形成，至遲固然在漢末，或更早些，若歌舞類戲至遲當有於西漢，科白類戲則春秋時已有。它們發生發展的足跡，分毫未落在傀儡戲之後。沿至唐代，更復如此。唐人曾將戲劇與傀儡戲作同時敘述的，有《通典》裏散樂之説，乃先舉三種歌舞戲——踏謡娘、鉢頭與大面，然後提到窟礧子。其文内絲毫没有上面三種歌舞戲，就是出於下面一種窟礧子之意。至於科白類戲與傀儡戲之間，根本没有聯繫，已無待言；而唐代却是一個科白類戲很盛的時代，這就更加説明唐戲不可能出於傀儡戲了。王先生、孫先生諸家根本不承認漢唐散樂裏有戲劇，唐、宋諷刺劇是真戲劇，所以寧可將我國的戲劇的開始，歸功於傀儡戲影戲；更等而下之，追求産生戲劇的助力，寧可借重小説、講唱、説話等平面伎藝。其中有無錯誤偏差，或那邊的錯誤偏差更大些，正有待於大家來判别一下。

三、宋代情形

宋代情形，因孫考立論細致，源源本本，因而複雜得很，須分七個論點去探討。其中更複雜處，一點之内又分數小點陳義。仍僅得其大要而已，限於篇幅，許多次要問題只好略而不論。

【五】“肉傀儡”一説的發展是虛無的。——宋代所謂“肉傀儡”，只見於《都城紀勝》和《武林舊事》，所述都是南宋的事。所見伎藝人張逢喜、張逢貴等，誠如孫考（46 頁）所云，多爲理、度間人。對於肉傀儡發生的這一個時代，我們要牢牢記住，不可忘了。至於它的内容，只留下《都城紀勝》的八個字：“以小兒、後生輩爲之。”别無所有。此乃指肉傀儡本身由小兒充任，并非指主持這一伎藝的技師，如逢喜、逢貴弟兄是小兒。孫考對這八字，也發揮不出什麽，據其自評，乃以宋人所記隊舞擎女童者征之，以清劉廷璣所記連象征之，而得其似而已（52—56 頁）。此所謂“隊舞”，實際乃向各地趕趁的化装舞隊（54 頁），並非戲劇形式。何以稱爲“得其似”呢？因在主觀意想中，已進一步構了一個肉傀儡的“確”，惜尚無從證實；既未“得其確”，所以先説僅“得其似”。實則這種進一步的“確”，終於存在主觀中，現實中並不存在。而孫考竟將這種主觀分析爲

四步,向前發展,構成一座極脆薄的橋梁,却企圖從這橋上,將一件分量很沉重的史實載運過去,結果怕不免失敗！這件很有分量的史實,就是指的我國戲劇的開始形成。

在南宋所謂"肉傀儡",原是一個假借的、抽象的、虛用的名詞,且並未以"肉"指成人,以"傀儡"指傀儡戲。孫考一面把這"肉"字由虛説實,由小兒的爲肉推到成人的爲肉,一面又將傀儡具體化爲傀儡戲,則遠非南宋人所露"肉傀儡"這一名稱的原意。孫考所想象的四步(79 頁)大致如下——

一、改木偶爲肉傀儡,由小兒擔任,由成人擎於肩上,助其舞轉,另有人從旁讚導,固已"近乎後之扮戲矣"。

二、"其後或求簡易",由成人充肉傀儡,動作由己,不須人擎。"更近乎後之扮戲矣",但口中尚不出聲,讚導仍由他人,故"可謂之啞雜劇"。

三、"其後更求簡易",動作言語,皆由成人肉傀儡自發,唱"傀儡兒詞","遂與後來扮戲無異"。

四、"設有人焉",不唱"傀儡兒詞",改唱南北曲,"乃一變而爲戲文與雜劇矣"!

這裏應確切指明:在上述的初步中,小兒肉傀儡與擎他們的技師,合力舞轉而已,實是粗技。其活動與技巧,比起提綫傀儡等,已大爲減退。後者造詣很深,已做到"如真無二"、"百憐百悼"的地步(見《夢粱録》,詳下文)。確屬近乎扮戲。由此降而爲"舞轉",在伎藝的程度上説:分明是倒退,是"遠乎後之扮戲",恰在孫考所謂"近乎"的反面。孫考對這初步的意願,已未免落空——一也。以下三步的"其後或求","其後更求"與"設有人焉",通通是空中樓閣,現實中並無其人這樣"或求"、"更求"過。孫先生也舉不出其人,不然,早已指實,不會説"或"與"設有"了——二也。第二步中所謂"尚不出聲",與毛奇齡《西河詞話》所述遼金的連厢詞情形相通,馬説言之甚詳。但毛説雖可議(詳《唐戲弄》),態度尚直率,臺上是人表演,就説是人。孫考不然,已落於矯揉造

作(78 頁,自評曰“吊詭”)。明明是人,不說是人,而硬説是成人所模仿的肉傀儡。普通所謂“成人”,指心身已發育健全的人。社會上百業之中,成人所爲,都有人格;對於戲臺上的成人,何必定要派他們只存“偶格”,不存人格呢? ——三也。後二步中,將“傀儡兒詞”與南北曲對立起來,也有未妥,詳下文【七】——四也。倘指成人的扮演故事,只要達到唱與做不分人擔任一步,就是南戲或雜劇了,則上列第三步的内容已屬如此,尚何必定有下面的第四步呢? 孫考對這末一步的安排,看似重要,骨裏怕也蹈在空處——五也。

過去歷史上,倘真有一個時期,傀儡戲曾用成人充當傀儡,并認真去演戲,那就不應妄生什麼“偶格”與“人格”之分。這是因爲相信自古迄今,不但從無其事,且不能有其事,才這樣説。這件事最後的决定,還在史實如何。至於歷史上凡屬於藝術範圍的傀儡戲,總應限於由人設計與發動,使傀儡盡量逼真地去演戲,限於用人力,而不用機械之力。但古人的體力也有限度,古兒童的體重,怕也要比古木偶大幾十倍,這就局限了肉傀儡的活動,只好退出戲劇表演,而僅作舞旋了。如今倘變本加厲,改用比木偶重近百倍的成人充當傀儡,顯然非廢除提綫、捏脚……原對木偶所施的種種伎巧不可,只好説是由成人自己站在地上,自由作戲了。既是成人站在地上自由作戲,便已壓根兒説不上是傀儡(周先生在《中國戲劇的起源與發展》文内,也這樣説)。倘仍硬指此爲傀儡戲的第三次變化,誰能相信呢(孫考於此,只强調以成人代兒童,自行歌唱,未提以人模仿木偶一層)? 故總結起來説:肉傀儡雖曾有過,若指古肉傀儡曾經演戲,怕已是虚無,再發展其説爲古成人曾以肉傀儡的身分來認真演戲,怕是第二重虚無了。

再算一算時間的賬:上文曾經交代,確有肉傀儡的時代是宋末。照孫考分四步之説,從肉傀儡出發,不可能一步就走到南戲。當前國内學者公認《張叶狀元》作於南宋初期或中葉。倘若指派肉傀儡超前去充南戲之母,已趕不上,弄得父母尚未出世,兒女已經長成。《張叶狀元》的體制已進步得很! 達到這樣階段,絶非一朝一夕之事;所經醖釀時期,雖難估計準確,料必很長。倘指從初盛唐戲弄的基礎上,一步一步,經過五代北宋,醖釀了五百多年,那是安詳合拍的。照孫考的安排,上列

後三步都落在宋亡以後，對產生《張叶狀元》說，就完全失效了！孫考一貫認《張叶狀元》爲元代作品（68頁等）；該屬元初，不應再遲到元末。但據孫考的另說：南宋傀儡戲不過用的是話本，還是敘述體而已，比起說話來，"惟增假人扮演爲異"而已（119頁，詳下文【九】），可謂幼稚得很！而《張叶狀元》已大體都是代言了，在體制上彼此的距離很大！設若指那種說話體的傀儡戲，從宋末到元初，短短時間以内，就能忽然孕育出大體代言，長達七十餘齣的南戲來，是不可想象的。拳母只能生錐兒，還要十月懷胎。若說從小鬼肚裏，一下子就能跳出一個金剛來，那就是神話了。再據上文所提毛奇齡的話：連厢詞是遼金的產物，孫考所列第二步時代，勢必相當於遼金，那就變成第一步在宋末，第二步反在遼金，第三步跡象不明，第四步又回頭落在南宋之初或中葉，越發亂得難於調整。孫考先說因人爲的大影戲在北宋已有（此說亦不盡可靠，詳下文），於是推及肉傀儡說："恐其戲亦非南朝所獨有。"下面接着又說："大影戲肉傀儡自北宋末至元初，歷百餘年，已完全具戲曲規模。"（79頁）對於肉傀儡的時代，先定在南宋末，一下子又升高到北宋末去，那是難於自圓其說的。

原因在孫考所設四步變化，是主觀的，不合歷史的，所以經不起考查，也彌縫不出圓滿的結果來。我們試想：距宋末約一千二百年前，據張衡《西京賦》所述，西漢平樂觀裏的伎藝實況，已經有優倡或象人（都是生人或成人）充當演員，扮演女媧、洪厓的故事，載歌載舞於布景偉大、效果逼真的舞臺之上了；距宋末約五百年前，據崔令欽《教坊記》（曾慥《類說》引）所述，盛唐宫中的張四娘已演《踏謡娘》，民間男女優伶，甚至票友們也演《踏謡娘》，其第一場且扮蘇家婦上，"徐步入場行歌"，足見歌與舞早已集合於演員一身，所歌已絕不是"傀儡兒詞"了。這些難道都還不够真戲劇的條件嗎？面對漢唐這些由真人演的戲劇，我們倘非成見自封，那還有待乞靈於宋末的肉傀儡與大影戲等，來曲意安排四步，空中樓閣一番，方能網獲住我國戲劇的開始所在麽！

以下爲討論孫考整個主張的便利，並求文字的精簡，特造"肉影"一辭，使用到底。此二字是"成人肉傀儡戲與人爲大影戲"十二個字的簡稱。孫考内凡稱"肉傀儡與大影戲"七字處，其實質的全部含義確即此

十二字。故孫考説:"肉傀儡與大影戲者,傀儡戲與影戲發展之極則,而宋戲文元雜劇之所由起也。"(76頁)又説:"故宋之戲文元之雜劇,可謂以肉傀儡大影戲之質而加之以新鮮衣服者。"(78頁)但因少了五個字,讀者極易誤會,以爲孫考凡與"大影戲"一辭合稱的"肉傀儡",只指舞隊中兒童的肉傀儡言,這樣,對孫考原有的重要意義,就有所削減了。以下凡簡稱"肉影"二字處,是等於十二個字的,合於上文所列第三步的完備含義,不是七個字的,僅合於上文第一二兩步的部分含義,請讀者注意(以下對一般聯稱"傀儡戲影戲"處,簡稱爲"偶影戲")。

【六】人爲大影戲的實際,離開戲劇更遠。——孫考對於大影戲,有五個重要論點:(甲)影戲源出唐俗講(64頁);(乙)影戲用話本(66頁);(丙)大影戲以真人演;(丁)大影戲或即喬影戲,諒北宋已有;(戊)大影戲有大影戲詞,大致爲六言體(以上均68頁)。其中甲乙戊三點,分在下文討論,這裏着重談丙及丁。

"大影戲"三字的原意,就是大型的影戲,仍爲雕紙或雕皮的,並非真人。孫考(68頁)説:"影戲所用影人,本雕羊皮爲之,其狀渺小,今以人爲之,則遽然長大。"其實不然。《武林舊事》"元夕"篇所謂"或戲於小樓,以人爲大影戲",乃因大型影戲改由人演,才加上"以人爲"三字;並非因以人演之後,才加這"大"字。宋無名氏《百寶總珍》(《玄覽堂叢書》三集)"影戲"條,先有七言四句:"大小影戲分數等,水晶羊皮五彩裝。自古史記十七代,注語之中仔細看。"接着便是注語:"影戲頭樣並皮脚,並長五小尺。中樣、小樣、大小身兒一百六十個。小將三十二替,駕前二替。雜使、公二、茶酒、着馬馬軍,共計一百二十個。單馬、窠石、水城、船、門、大蟲、果桌、椅兒,共二百四件。槍、刀四十件。亡國十八國,《唐書》、《三國志》、《五代史》、前後《漢》,并雜使頭,一千二百頭。"(此文有無訛誤,所加句讀準否,俟考)[1]據此,宋代究竟什麽叫"大影戲",就更明白了。南戲《張叶狀元》、《殺狗記》、《吴舜英》等傳奇,只用大影戲曲調(68頁),辭中都未表示調名本意,看不出調名中所謂"大",是指的大型,抑指的真人。孫考於此,却專執第二説,并將大影戲曲名專門與人

① 今校:"窠石"、"果桌",清鈔本《百寶總珍集》作"窠石"、"果卓"。

爲大影戲的含義混起來用，依據究嫌未完。

問題較嚴重的是：《武林舊事》對於以人爲大影戲，乃敘在“隊舞漸有大隊”之下，其不是戲劇，而是舞隊，可知（宋人“隊舞”、“舞隊”二名混用。唐代“隊舞”指集體舞蹈，尚未見有“舞隊”名目）。可是效果不過“兒童諠呼，終日不絶”而已，分明爲一種粗伎，反不如皮革的影人所演，來得精致了。據《百寶總珍》，大小影戲在演歷史劇中，影人影物的設備，數以千計，然後方能表現逼真，象個戲劇。孫考（109 頁）也説：“傀儡戲影戲演史書及小説、傳奇、烟粉、靈怪、鐵騎、公案之事，無所不備。其事既繁，其登場之人物必衆。”一旦以真人爲大影戲，形體既大，投影亦大，登場數量必不能多。即使在“漸有大隊”的舞隊中，也斷乎無法趕上皮革所製的人物設備，繁複到數以千計。事實料衹許幾個人上場，冠帶刀槍，舞舞打打而已。在場“兒童諠呼”之下，其不能再演大規模的歷史劇，是可以想見的。舞旋性質的肉傀儡既不可能孕育出象《張叶狀元》那樣的南戲，象元人百種那樣的雜劇，舞舞打打的人爲大影戲又何嘗能有這種孕育能力呢！孫考的這種願望終於難遂。

人爲大影戲的障礙還多：一則“水晶羊皮五彩裝”，投出影來才好看；若人體與所着衣冠都不透明，投影是一抹黑的，尚有何趣？孫考（108 頁）也説：“影戲紙人若不施彩，則燈下演之，殊不美觀。”施彩若不透影，美觀仍然有限。再則皮革影人定型是側面或半側面，投影才可入細。以真人爲影人，因爲活動自如，便不能使他們經常保持側面或半側面的姿態。設若投出些正面或背面的影子來，怕連教“兒童諠呼”也難辦到，其餘效果更不必説了。三則真人大，影子也大，所謂“單馬、窠石、水城、船、門、大蟲、果桌、椅兒”等，勢必也跟着大起來。它們不比真人，不能自動，都非提弄不可。提弄這些大東西，將是如何的困難！——這種種障礙説明以人爲大影戲的結果，勢必放棄影戲演史的傳統特點（67 頁），那裏還能算什麽“影戲發展之極則”（76 頁）！明明只存下一個“影戲”的真名，而裝上些退化或簡化的内容罷了。孫考單單掌握《武林舊事》“以人爲大影戲”六字，便片面地用以比附原來就是虛無的成人肉傀儡戲，想説明我國戲劇由此開始，結果不但此種目的未達，連影戲本來的成就與特點反被破壞了，實在得不償失。

孫考(67 頁)説:“喬影戲”的“喬”,有虚僞之意;影戲的影人原以紙革爲之,如今以真人爲影人,足見其假,所以大影戲就是喬影戲。這樣一拉關係,又造出兩重矛盾,因爲“喬影戲”一名,乃北宋所有。孫考曾説:“大影戲之興,諒不始於南宋之世,自北宋已有之。”(68 頁)一會兒南宋,一會兒北宋,豈非矛盾! 大影戲假如搞到北宋去,與孫考(76 頁)所説“大影戲是宋影戲的極則”一句話又矛盾! 因既曰“極則”,注定了非在宋末不可,不能向前移動。故孫考於 115 頁曾説:“宋之戲文,元之雜劇,即從最後期之肉傀儡大影戲出。”《武林舊事》所見“以人爲大影戲”,原本就是指在宋末。可見人爲大影戲與喬影戲的關係是拉不得的。總之,從現有的多方資料内,倘要兜得攏,説得圓,毫無矛盾,而讓孫考的這種主張——我國戲劇出於“肉影”,能於擺平擺穩,實在不易辦到。

【七】傀儡戲影戲所用曲與南北曲,都未趕上我國戲劇的開始。——孫考(78 頁)説:“宋之肉傀儡大影戲,即後之戲文雜劇也,肉傀儡大影戲逐漸解放,去駕使之人而動作歸於一,去讃導之人而語言歸於一;值機會之來,以新詞代舊聲,是爲戲文與雜劇。”這一問題的内容很複雜,只好擇要説幾點。先從原則上看,任何民族的文化,能於産生戲劇,總算一件大事。設若人爲地把它安排在一個偶然的機會上面,豈不嫌太輕率! 事實當真如孫考所説,我國戲劇是在樂曲發展的過程中,恰巧碰着一個機會,偶然成立的,既非固然,也非必然嗎? 設若不幸這一機會未被碰上,將如之何? 主張我國戲劇的成立或遲或早,還在其次,根本上總要承認戲劇的成立,是歷史或社會發展中自然推進的必然結果,不是任何偶然的機會所能致。“機會”的觀念首宜抛棄。其次,再把孫考所謂這一“機會”的性質,仔細考量一下。它是指宋已快亡,“肉影”制度剛成立,巧遇南北曲也剛成立,於是有人放下“肉影”中的舊聲,而讓南北曲的“新詞”(孫考所謂“新詞”,實際都是新聲),與“肉影”的新制度相結合,我國戲劇便産生了。這種巧遇與結合,從有關各方面看,必須具備五個條件,才會構成,缺一不可:(甲) 宋末偶影戲所用曲,必與南北曲的内容完全不同;(乙) 南北曲的存在,必須是突然的,或宋末以前從未用入戲劇;(丙) 我國戲劇非唱南北曲不可;(丁) 宋雜劇的體制真的短小,不能與南北曲相結合;(戊) 肉影的體制果已等於宋南戲和元雜

劇所有，然後與南北曲相遇，才會一套就上。這裏只談前三點，後兩點留在【十一】節談。

（甲）宋末肉影用曲，是否與南北曲完全不同呢？此事實無從知道。因南北曲的內容雖早已大明，而“肉影”是虛無的，宋末偶影戲用曲的詳情如何，向來又不傳，孫先生怕與我們一樣，也未見過。孫考（82頁）已推想它除唱“傀儡兒詞”外，已可能兼唱南北曲。惟宋末的情況雖不知，可從近代情況略推：近代事實是偶影戲出於戲劇，而不是像孫、常諸先生所主張，顛倒過來的。據《戲劇論叢》第一輯所見，國內各地木偶戲二十六種情形，除閩南提綫偶唱“傀儡調”外，餘二十五種所唱，都與本地戲曲或小曲相同。影戲方面的證據，不必另求，孫考末尾附記內就有一條（123頁）：清初海寧長安鎮的影戲並無特有的腔調，就唱弋陽腔。以今喻古，安知宋末偶影戲的唱腔，完全另成一套呢？我認爲國內各地偶影戲用曲的詳情究竟如何，還有仗專家仔細研究（特列爲待考問題之一）。

偶影戲歷來生於民間，長於民間，流行於民間。孫考（70頁）說：“宋之影戲……在民間，殆與傀儡戲勢均力敵。”南北曲裏吸收民間的部分很多，民間風格也很强，與偶影戲用曲曾經交流。南北曲吸收偶影戲用曲，已詳孫考32頁。宋影戲既分脚色，演史事，對觀衆有很大的吸引力，料它絶不會僅唱《大影戲》一個曲調而已，還是兼用了南北曲與小曲的。偶影戲用曲既不在南北曲之外，這個裏面就有那個，那個裏面也有這個，便根本説不上以“新詞代舊聲”，和“機會”不“機會”了。

孫考對偶影戲用曲與南北曲之間，不但肯定其異，且盡力擴大！先從實質方面，認宋南戲元雜劇就是“肉影”，因不唱偶影戲詞，才不冒成人肉傀儡等之名（118頁）；再從聲曲方面，擴大其異，甚至説：“其實易其詞，而非改其制。譬之炎徼之人，其音不正，一旦走上國，學‘華夏正聲’，其語音頓異，遂忘其本初，謂‘吾非炎徼之人’，可乎？蠻獠人學中原人聲雖似，不得不謂之蠻獠人。”這是説偶影戲用曲與南北曲間之異，等於少數民族語言與漢族語言間之異，這個異可不算小！説不通的是：南北曲具體形成雖稍後，也是唱給漢人聽的，偶影戲用曲即使較前，也是唱給漢人聽的，二者差别倘有那麼大，偶影戲的歌唱怎會被人聽懂，

偶影戲在中原怎麼行得通呢？何況偶影戲或“肉影”的曲既“野蠻”，又安見“肉影”的制度一定“文明”？彼此怎會那麼不相稱？宋南戲、元雜劇雖幸而擺脱了那“蠻獠之聲”，但照孫考所説，它們是全盤接受了“肉影”制度的實質的。假如從聲曲進一步影響了實質，而流傳過來，就難免連累南戲與雜劇，多少也沾上些“蠻獠”了。這種意識，多方面不相宜，最好不要有。尊南北曲可，不必定要貶偶影戲用曲一至於此。這種彆扭充分説明：倘將我國戲劇在歷史上所有的正統關係放棄不顧，而一味在宋末雜伎裏面盤旋，想找出路，是找不到的，顯然此路不通。

（乙）南北曲當真突如其來，元以前從未用入戲劇嗎？——王史第八、第十四兩章已查清北曲三分之一，南曲一半，都出於古曲，王史次章説：“宋元之際，始有南曲、北曲之分。此二者亦皆綜合宋代各種樂曲而爲之者也。”孫考27頁也説：“南曲曲名同於唐宋詞調者十之五六。”我查過宋官本雜劇與金元院本的名目中，所見曲牌一百十七，大半都在南北曲内。“南北曲”三字是體制的名詞，它的實質早已分别存在。宋金雜劇院本既早已用它們去扮演故事，即早已用入戲劇。據下文辨正：宋雜劇的體制不一定短小，不能否定它們真戲劇的資格。南北曲的實質既早已分别存在於各方面，到了元初，也算不得是“新詞”。宋末即使真有了“肉影”這類新體成立，南北曲既早已“曾經滄海”，也未必馬上便如鐵趨磁，如蟻赴羶，非一齊奔向這類新體不可。無怪孫考原作虚擬的口氣説：“設有人焉，改易其詞，以南北曲詞代大影戲詞，則戲文雜劇於焉産生。”設有人焉如此，固屬萬幸，設無人焉如此，將奈何！難道便斷了戲文雜劇産生之路麽？不會的。

（丙）我國戲劇伊始，是否非唱南北曲不可？是否只有南北曲才能造成戲曲？——王史及《戲曲考原》内誤認非成套之曲不能演故事，唐宋大曲須受舞蹈的局限，也不便演故事；南北曲既成套，又不是大曲，所以斷定我國戲劇，是緊跟着南北曲來的。周貽白先生《中國戲劇史》内也説：“與其説這一時期（指唐代）没有劇本，不如説這一時期没有南北曲。”我在《唐戲弄》稿内已一一剖解其不確。孫考繼承王説，而走了“肉影”的路綫，以局限我國戲劇成立的條件，更有未妥。王氏認元劇中纔開始以曲代言，以白敘事；實則敦煌卷子所載唐曲内，代言、問答、演故

事的就很多。以隻曲聯章演故事,敦煌曲内也早有,不待南戲内纔有。例如人所皆知的唐鉢頭戲,曾演登山擒獸,替父報仇,登山八疊,歌曲八首,情節很長。我古代先民何嘗等待南北曲出世以後纔唱戲! 到了漢唐,戲是早經唱開的了! 再看南北曲以後的戲曲,如皮簧所有,及千百種地方戲内所有,當益信我國戲劇内何嘗非唱南北曲不可! 所以只有南北曲纔能造成戲曲一層,在理論與事實雙方,都已遭到了堅決的否定。孫考如此過分重視南北曲的功能,在南北曲完成體制的前一步,雖已主觀趕先安排下一個"肉影"的制度,却仍然不起什麽作用。假使孫先生能看穿南北曲對戲劇的功能不是絶對的、專有的,也許就不會一定選上宋末元初的關口,來慘淡經營那"肉影"的一套理論了。

【八】半闋大影戲的句法,繫不住我國戲劇的源頭。——前節所論屬唱腔範圍,本節所論屬詞句範圍。孫考主張唐俗講内偈讃詞的句法,先流入宋末大影戲唱詞,再由大影戲唱詞轉入元代戲劇説白内的吟詞,用以證明元代戲劇出於大影戲(80—88 頁),此中不可通之處甚多,簡單條舉如下:

(甲) 就原則説,唐俗講的句法,既可直接流入宋末大影戲詞,爲何不可直接流入元初雜劇的説白? 向唐俗講吸取句法,後世各種文體應有直接均等的機會。宋末大影戲於此,既不能包辦,也無優先權。宋末離元初能有幾久? 安見元劇説白所得,必然是間接的,而宋末大影戲所得,纔是直接的? 又安見元劇間接所得,必然得諸大影戲,而不能得諸他方面?

(乙) 就體裁説,同一偈讃體的句法,在上面俗講内是吟詞,不唱,在下面元雜劇内,也是吟詞,不唱;惟有在當中宋末大影戲内,却是曲牌,唱而不吟。我們要問:上下同體裁的,反不能直接流通,定要透過中間一層不同體裁的,轉一轉手,却是爲何? 所以從體裁看,只有相信元劇説白内這種句法,與大影戲實在無干。既然彼此無干,事情就結了,孫考之説顯然難立。

(丙) 就質量説,孫考(81 頁)認唐俗講句法與宋末大影戲詞,僅"大致相似"而已,是不錯的。但這"大致相似"的依據又如何? "大致"的分量究有多少呢? 誰知只依據《殺狗記》等所用,没有下片换頭的半闋曲

調而已。倘連帶那下片換頭來估計，這“大致相似”又須對折，只剩一半了。因孫考肯定偈讚體是六言或七言，而大影戲的换頭是二言叶韻，偈讚體中所絶無的。孫考（80 頁）説：“《董西厢》之傀儡兒詞，其詞格固近於偈讚者。”但據其 58 頁所載《傀儡兒》句法，下半闋結處作四言三句，也非偈讚體所能有。這些或换頭，或换尾，所造成的分歧，孫考都不提出，弄得所謂“大致相似”更加模糊。再就量説，影戲用曲縱較簡單，但必不止大影戲一調而已，已如上言，今專憑此一調的半闋句法，便去肯定影戲用曲全部如何，進一步，且肯定我國戲劇的源頭就在此，那怎麽成！這半闋曲辭譬如一髮，我國戲劇的源頭譬如千鈞，用一髮來繫千鈞，如何繫得牢？這與唱腔方面，憑機會碰得巧而有所決定，同樣太冒險，不平正，也不穩固。

（丁）就時代説，亦有參差。《張叶狀元》内已用大影戲曲調，此調必發生在寫作《張叶狀元》的很久以前。《張叶狀元》可能作於南宋中叶，大影戲曲可能作於南宋初年。而孫考曾肯定大影戲是宋代影戲的極則（詳上文），非在宋末不可，彼此又抵觸了！這問題有待《張叶狀元》的寫作時代十分確定後來解決（特列爲待考問題之二）。

（戊）就根本説，六言或七言韻語都很普通，唐代各種文體内廣泛應用，何嘗限於偈讚纔用！以六言而論：董仲舒的《琴歌》，谷永的詩，樂府《滿歌行》的末解，都是六言。《萬首唐人絶句》中的六言，已近五十首。專從唐聲詩方面看：六言三句有《漁父詞》，四句有《三臺》、《回波樂》、《舞馬詞》、《輪臺》、《塞姑》，六句或十二句有《何滿子》，八句有《破陣樂》，十句有《壽山曲》等。唐李燕作的《牧護詞》，就是祆教的《穆護子》曲調，也是六言。難道這些都是用的佛教的偈讚體嗎？孫考（80 頁）憑一篇《醜女變文》多用六言，便認爲唐俗講的偈讚内有六言體，例證還嫌模糊。認真的六言偈讚，要推《高僧傳》説晉僧曇籥所製六言梵唄，敦煌卷子伯 2690 所載《出家讚》六言，伯 2385 所載《十二因緣》六字歌辭等等。但宋末大影戲曲内的六言唱詞也好，元劇説白内六言的吟詞也好，與這些六言的真偈讚又有何干呢？至於七言的句法，在我國歷朝各體韻語中，更加普遍，類不勝類。如孫考所列《瀟湘雨》、《琵琶記》等戲的數念詞，探本窮源，若一定要專屬於唐代某一代的七言韻語，而不屬於

他體，很有説服力，教人毫無疑義，實在不易。此項本源首先總應在戲語裏面去找。應注重如中唐成輔端“因戲作語……有數十篇”（《舊唐書·李實傳》），就是七言四句，或如《唐語林》所説，優人祝漢貞出口爲七字語等，終輪不到那與戲劇絲毫無關的梵唄偈讚。孫先生因從來不想象唐代會有戲，便不料唐戲會有語，語還有流傳的，流傳的居然是七言體，才如此看重偈讚。孫孝説“在元明劇本中，其可徵者有二：一曰偈讚詞之使用”云云（79 頁以下），竊恐終於徒然，此事并不如此可徵。孫考論宋元戲劇和清代亂彈時，仍繼續發展偈讚詞的“可徵”不已，也就偏差不已，詳見下文【十二】。故此處不得不追根究底，特爲詳明偈讚體與我國的戲曲戲詞可算無關。

【九】傀儡戲影戲不能真用話本，我國戲劇更不可能出於説話。——孫考爲使“肉影”與戲劇的關係更密切，曾用偈讚體爲橋梁，爲媒介，認宋代偶影戲原用話本，而話本則是偈讚體。宋傀儡戲設若真用話本，則它的來源，將不出於唐傀儡戲或宋戲，反出於唐宋講唱了。孫考原力主我國戲劇出於宋傀儡戲的，這樣一來，就可推進一步，認我國戲劇是出於宋講唱或説話了。這樣做，我感到本文開端所提的“弊”與“不能明”將更大！糾紛更加複雜。此一問題，《唐戲弄》稿内已談，這裏僅作一些必要而且不重複的説明。

王史首先表示金元戲劇是綜合滑稽戲、雜戲、小説三種伎藝而成的（已詳上文開端），乃引起近人對戲劇出於宋小説的一種信念。由宋小説而宋説話，而宋講唱，而唐俗講，乃産生孫考的主張。他如李家瑞、葉德均也有這類理論。這是有關此事的綫索與概況。孫考（118 頁）説：“凡中國伎藝之以扮唱故事講唱故事爲主者，語其源皆出於唐之俗講。……後世講唱故事自俗講出者，如宋之説話、元明之詞話、及今之彈詞鼓兒詞是。……此等戲與説話較，惟增假人扮演爲異，其話本與説話人話本同。”[1]這段話實在難於理解。孫先生因别有所爲，才不惜如此

[1] 今校：“講唱故事”，原作“扮唱故事”，“如宋之説話、元明之詞話、及今之彈詞鼓兒詞是”原作“如宋之傀儡戲影戲是”，今據上雜出版社 1952 年版《傀儡戲考原》改。又，本文所引孫考文多有出入，徑改不一一出校。

否定偶影戲原有的很强的戲劇性,與很好的戲劇形式,而勉强它們屬於説話系統。孫考(79 頁)在懷疑關漢卿對於雜劇的創造時,曾强調偶影戲從北宋至元初,“歷百餘年,已完全具戲曲規模”。而在證明宋元戲劇出於“肉影”時,却説“肉影”仍摻雜説話口氣(89 頁)。試問:既沿用説話口氣,還算不算戲曲的規模已完全具備呢?前會兒强調它們爲“肉影”,便竭力把它們向戲劇方面靠攏;這會兒要强調它們用話本了,便又竭力把它們向説話方面靠攏。是否因爲没有正確的中心看法,才這樣扯來扯去,弄得一無是處呢?這樣怕不是研討古伎藝的善策。

尤其孫考是承認唐代已有傀儡戲的,曾説:“宋之傀儡戲本承唐傀儡戲之舊。”(101 頁)如今正式探求宋傀儡戲之源,竟又把它所有“直系親屬”的關係全丢了,不再提它“承唐傀儡戲之舊”了,而硬派它出自唐俗講。唐俗講與唐傀儡戲之間,難道没有距離,可以一而二,二而一,任意分合的麼?假如宋傀儡戲果與唐傀儡戲無干,則上文已曾疑問唐傀儡戲何以不能爲五代北宋孕育出戲劇來,這裏又要疑問:唐傀儡戲難道被閹割了?何以不能對宋代起流傳種子的作用呢?唐戲尚未經公認,劃斷它“直系親屬”的來路猶可説;唐傀儡戲是已經公認的,何能也如此做呢?這裏又不得不提到上文所述的“常理”與“原則”了:對於詩文、書畫、樂舞、雕塑、建築等藝都不然,惟有對戲劇的關係要走彎路,丢開正幹去找旁枝,抛棄嫡親去結乾親,究竟是什麼道理呢?就是主張我國戲劇多源論,也須詳明能於多源並存的道理。在多源中,也須分别出主與從來,終不能説多源可以隨便,或主張“多源平均論”。何況孫先生對於伎藝的産生,是從來反對多源的(詳本文開端),料不會獨對宋傀儡戲的産生起矛盾,有例外吧。

再看影戲方面。孫考(63 頁)説:“設無唐五代俗講僧之於講筵設圖像者,則宋之影戲或即無由發生,此不可不知者也。”然圖像畢竟是圖像,不是透過物體所生的影子,尚有待於進一步拉關係。孫考於此所用辦法,與它將偶影戲發展爲四個步驟的辦法一樣:“俗講始用圖像,此時像爲平面的,尚非真正影戲也。其後生心作意,改圖像爲紙人,又後改爲皮人。此時像爲立體的,其像以人擎之,可隨人之意活潑轉動,始是真正影戲。自是俗講分爲二派:其由用圖像改爲用紙人皮人者,謂之影

戲;其始終不用圖畫者,謂之説話。”這裏從頭到尾,顯然是立説者一個人在憑主觀臆想去發展,事情並非唐代和尚在“生心作意”,要改圖像爲紙革人,去“活潑動轉”;而是立説者企圖影戲出於説話的主張能於“活潑動轉”,於是一個人在“生心作意”,圖像如何改爲紙革人,唐俗講如何分爲二派而已。當世不乏研究唐俗講的專家,請指教一下:設若不走主觀逞臆的路,我們要從什麼角度去測看,才能看出從唐俗講内,會跑出唐傀儡戲或宋影戲來?或從唐傀儡戲内,會跑出唐俗講來(特列爲待考問題之三)?孫考(89頁)解答“肉影”制度成立後,扮演與講唱已集於一身,爲何仍用話本,而不改用代言時曾説:“將話本一一追改,其事至煩,非人情所樂爲也。”分明也是一種生心虚構,着意彌縫,由彼可以喻此。

凡是孫先生與李家瑞所指,由説話雜戲所賦予戲劇的種種痕跡,多半都可以倒過去,説成是由戲劇賦予説話雜戲的痕跡。憑這些痕跡,實在不够決定誰是父母,誰是子女。就連王史指小説曾供給了戲劇的題目與結構一説,也可翻過去説:“戲劇曾供給了小説的題目與結構。”《水滸傳》不是綜合了元劇裏面許多題目與結構而寫成的嗎?近人凡衹看到崑曲京劇中的《水滸》戲,而看不到元劇中的《水滸》戲,當然只認爲小説供給了戲劇,戲劇産生於小説,偶影戲是可能用話本的了。

我們用宋人的話,斷宋代的事,當然不大會錯。但有一個原則要守:宜多多採納一些宋人的話,取捨執中,加以融會,用其精華,便可使資料逐步具體起來,使我們的判斷更合理。就是“兼聽則聰,偏聽則蒙”的道理。孫李諸家斷定宋偶影戲用話本,僅依據《都城紀勝》與《夢粱録》共同的一段話,且重在這一段話内所有“話本”二字中的一個“話”字而已。但是另方面的情形也不可疏忽。《夢粱録》宣達宋傀儡戲效果之高,曾經有兩句話:“弄得如真無二”,“弄得百憐百悼”。再結合同書所謂“大抵弄此多虚少實”云云,便應看出吴自牧對傀儡戲是再三曰“弄”,而未嘗有一次曰“話”曰“講”曰“説”,表明傀儡戲畢竟是戲劇形式,伎藝的重點在“演”、在“弄”,不可能走入講史一型。不分古今,在贊美講史伎藝如何高明時,絶不至再三稱其“弄得”如何。孫考指傀儡戲説:“此等戲與説話較,惟增假人扮演爲異,其話本與説話人話本同。”一若本子如何,與扮演如何,從來無關似的。事實果如此嗎?這點不難實驗。宋

代的話本今日猶傳,可隨便拿一本,一字不改,交給傀儡技師去照演:遇詩詞就照吟照唱,遇散文就照念,看看究竟行得通否。尤其應密切注意其效果,究竟能否"如真無二","百憐百悼"。誠然,書場上聽書的人有時也下淚,教人憐悼的作用,不以演戲爲限;但"如真無二"一句話怎樣解? 没有充分的形象、式樣、色彩、動作,種種所總和出來的效果,去刺激視覺,而單憑口説與手比,就能夸爲"如真無二"了麽? 這八個字的力量,比"話本"的一個"話"字的力量,實在大得多(解説詳《唐戲弄》稿)! 我疑心宋代還没有使用"戲本"、"劇本"、"脚本"等詞,當時戲劇説話等伎所用之本,實際雖然不同,名稱上還是混用"話本"一詞。我們現在不可爲名所誤(特列爲研究問題之四)。

【十】真人模仿偶影以認真演戲之説,不可想象。——這件事,孫考表現得最複雜,本文相應地把要點都説清楚,也就感到辭費。首先指出這種具體的模仿,根本上不成立,不可能;次就步法、姿勢、自贊、塗面四點,逐一探討。

這種將人作偶算是藝術的事,何以不可想象呢? 一方面偶影戲的藝術基礎,只在提弄的造形,與"具體而微"的趣味,若雕刻、繪畫、服裝、音樂、唱白、情節等,都非其基礎。但它們有無法彌補的缺陷,即做不到活的面部表情,並終於留着肢體上不同程度的僵硬。另方面,真人有活的面部表情,有生動自然的肢體,祇不能縮小形體,使觀衆從"具體而微"的方向發生趣味。至於真人演戲是靈肉合一的,偶影演戲完全是形式,根本不能比,那就不必説了。真人模仿偶影,作一時耍笑則可,倘認真去演戲,造成節術,不斷提高真、美、善的水平,以收感動觀衆之效,便不可能,也不會有了。因爲如此必然是捨人之長,取物之短,同時又毁壞物之所長,而擴大其所短,東施無顰可效,邯鄲有步難從,結果使藝術破産而已! 一無所得。真人在戲劇藝術上求進展,苟非愚騃、闇昧,窮蹙無聊,没路可走,怎會倒行逆施,去走這條無前途的路! 料我民族的先民絶不會如此。孫考(116 頁)説:"夫人苟非殘疾,孰不能步……夫未嘗不能步,而猶須學步,明所學者非真人之步,乃木偶人影人之步也。"既要創造藝術以學步,應有選擇,因何人之步不可學,或仙人、神人、超人之步都不可學,而認木人皮人之步反可學? 對於這一點,孫先生始終

未曾講出任何道理來使我們“明”。孫考(113 頁)又説:“昔之傀儡戲影戲,是以假人學真人。今之肉傀儡大影戲,是以真人學假人。……學其動作,則非特别訓練不可,其事甚難。蓋人非木人也,人非影人也……則須自忘其爲人。……首之摇,目之瞬,口之張,手之揮,足之舉,皆若有人以綫牽引之。……皆如木人影人之被動,而非如吾之自動,則堪爲肉傀儡堪爲大影戲矣。”却仍未説明,經過這樣特别艱苦訓練以後,果然由真人達成偶影,果然由自動達成被牽動了,究竟好處何在? 目的何在? 在美乎? 在奇乎? 由真人到偶影,分明是由美到醜,由實到虚,絶非藝術的進展之路。藝術不靠奇怪,不靠“非人”。這樣無意義、無目的之事,世間究竟何代何人,曾照孫先生所説,下過這種苦功,完成過這種訓練,真的成爲藝術,並已博得觀衆的普遍欣賞,確有文獻可徵,事實爲憑呢? 孫先生都没有告訴我們。

(甲) 足部動作——孫考接着上文説:“學爲假人,其訓練之法必以足之動作爲基礎也。基礎固矣,訓練熟矣,然後可以登場扮演。其伎之精者,則一切全似假人,不自知其爲人。可以享大名,驕同類。如宋之丁儀、瘦吉、張逢喜張逢貴兄弟是也。”常先生書中也曾這樣説過,無甚不同。這番話,實在不對頭,不是考據的結果。《夢粱録》載丁、瘦二人弄“喬影戲”,《武林舊事》載二張演肉傀儡,只見姓名而已,於四人的技藝如何,一字未提。四人曾如何鞏固足部動作的基礎,如何純熟這種訓練,更渺不可追。喬影戲的内容,上文已明其爲滑稽戲而已,故名“喬”,且非所謂“以人爲”的大影戲。丁、瘦二人乃普通傀儡戲的提弄人,應經常在幕後工作,並非登場的演員,要足部表演工夫何用? 用肉傀儡是“以小兒後生輩爲之”,他們附着在成人肩上,上下合勢以舞旋。二張該是指的成人技師,並非肩上的小兒,其所爲更不可能屬於根本虚無的成人肉傀儡戲。因無憑證,我們無從説明二張曾空身站在地上,模仿過傀儡。二張實際所需,究竟是那一種足部工夫呢? 是地上的,抑肩上的呢? 倘這些尚未考明,便不好馬上含含糊糊地表彰他們四人曾有足部的工夫,還因此享了大名,驕了同類,那是後一步的事。

杜、孫、常三位對於人學傀儡演戲一事,曾專門注重臺步一點來肯定。但我們的懷疑是,傀儡戲也是生旦淨丑脚色俱全的,該一樣地用提

綫手法，構成它們的形象與步法，旦丑二色當不例外。而凡説真人學假人步法一點的，爲何都限於生淨二色，却不提旦丑呢？簡截説：并非這二色在傀儡戲裏無提綫形象可學，分明因爲真人所扮旦丑的步法，對傀儡戲所有，實在附會不上，只好不提了。既如此，我們至少該説：宋以後的大戲中，旦丑二色的伎藝是與偶影戲無干的，已許可藝人們自我創造與發展了。但另一懷疑又來了：既如此，我國的古劇難道就是這樣一半偶化，一半人化，勉强拼合起來的嗎？毛病雖然減輕了一半，束縛雖然解放了一半，離開事實的真象還是很遠。事情既屬附會而已，那另一半生淨步法如何學木偶的話尚何必要堅持附會下去呢？

（乙）姿勢——孫考（115 頁）指自宋到明各種戲劇説："其優人場上動作，亦是全學假人者也。……故其場上之動作姿勢，皆不求合乎真人之動作姿勢，而求合乎傀儡戲影戲中人物之動作姿勢。"因而推論戲中項羽、關羽、張叶等並非學羽、羽、叶等真人，而是學偶影戲中的羽、羽、叶等。原文意誠辭切，反復周詳，讀者不能無動於中。但只要注意一下普通的情理與一定的事實，就覺得那些話仍不可靠。戲劇人物是有活的面部表情的，而偶影的人物則壓根兒缺少這個。假如前者演戲真求合乎後者，一出臺就該都是板起一副一成不變的面孔，直到下場爲止，笑便始終是定型的笑，啼便始終是定型的啼……這樣才真如孫考所説，算是以人學偶。如今事實完全不然：臺上羽、羽、叶的表演，都講求有一種滲透内心深處的情緒，必要時面部表情瞬息數變，那就根本背叛了孫考所代爲指定的那種師門的家法了，其説如何得通？

《張叶狀元》在正戲前有引戲，曾以生扮張叶上場説："學個張狀元似象。"孫考（115 頁）認爲"不曰'吾扮張狀元'，而曰'學個張狀元似像'，明其有張狀元者在也。夫張狀元非眼前人，其似像何從得而學之？而其言若實曾見張狀元者，此所指非其戲前身傀儡戲影戲中之張狀元而何？"須知引戲中"學個張狀元似象"，明明是學後面正戲中的張狀元；而正戲中的張狀元，就是當時一般所有狀元的似象——烏紗帽、金花、紅袍、皂靴、玉帶而已。張狀元也如此，李狀元也如此……任何狀元都如此。張叶雖非眼前人，狀元却是當時眼前人物，偶影可以直接向他取象，戲劇也可直接向他取象。對戲劇説，倘需要葱蒜，可向園圃裏去採

買,何必定要到小飯鋪裏去求讓呢？孫考只顧抬高偶影戲的身價,便忘了引戲後面還有正戲的存在。戲劇以外還有現實社會的存在;好像古伎藝的宇宙,便完全屬於木偶與皮人似的,豈不太過！

(丙) 自贊姓名——古戲中自贊姓名一事,孫考(97頁)以爲源於影戲,影戲源於唐俗講。唐俗講曾用掛圖,講者代贊圖中人姓名,傳給影戲中司講司唱的人,乃亦代贊影戲中人姓名。戲劇既學影戲而成,戲中人就應也代贊姓名,但事實不然,戲中人都是自贊,没有代贊的。孫考於此説不通,乃硬指從"以人爲"大影戲時起,影人自己開口講話了,初初沿司講司唱人的代贊口氣,誤成自贊口氣;"自宋之弄大影戲者誤於前,遂使元之扮雜劇扮戲文者誤於後。其誤歷明至清,迄於今而未改。誠大誤也。"(100頁)實則據上文,影戲出於唐俗講,是孫先生個人的主觀想象,唐俗講的代贊制,不會傳給影戲。又據上交待,影戲演史是"表演"、"演出",不僅"敷演"。表演須以代言爲主,不合以敘述爲主。指影戲真用話本,迄今尚無確據。戲劇不出於影戲,影戲代贊制也不會傳給戲劇。戲中人自贊就是自贊,當另有解釋,不算是誤或大誤。這樣去指古藝人誤了,是一種主觀憑空的曲説。甚至指這一誤"迄於今而未改",未免擴大太過,宜考慮。當自己在理論上説不通時,我們宜虛心研討毛病何在,以謀改進,不好隨便嫁一個"誤",給現在已不能講話的古人,這樣不能了事。我疑心古戲中自贊姓名,坐下來自道身世,以及自言自語的"背弓"等,是一整套的做法,要專家説明一下。不必把自贊姓名一項單獨提出,孤立問題,有所歪曲(特列爲研究問題之五)。

惟强指影戲中是代贊,畢竟還有俗講曾用掛圖一點可攀;若傀儡戲中的代贊,又憑了什麽呢？確無可憑,孫考乃截去其發展的前半不提,而從肉傀儡一步説起,便好從旁攀上同階段的大影戲了。如今既肯定大影戲的代贊制也是空的,這種攀附當然也無效果。至於孫考説宋官本雜劇太幼稚,其中人物就叫某甲某乙,原不必有姓名,故無可自贊,不曾由它們産生出元代雜劇來,那是孫先生在方法上,先把宋雜劇批判掉,便好讓出地位來給偶影而已。宋雜劇曾演王子高、崔護、鶯鶯、柳毅等人的故事,大衆周知。説它演的人物原不必有姓名,是不符合事實的(詳下文【十一】節)。

（丁）塗面——這一問題較複雜，可從其與面具的關係説起。面具在我國伎藝史上，時代很早，勢力很大；無可疑，後世戲劇的塗面，是由古代面具制度遞嬗而來的（宋代面具亦極盛！看《老學庵筆記》説，政和中，桂府進面具一副，共八百餘件，老少好醜無一相似。已可得大概）。孫考對此項關係，竟一字未提，是個缺點。孫考要圓滿其戲劇出於偶影之説，對宋金雜劇院本與元戲劇間不可分割的淵源，一貫加以切斷，在塗面這件事上，也不例外。消極方面，先找出宋元兩代雜劇的塗面如何不同，積極方面，再聯繫元劇塗面與傀儡畫臉的關係。無奈歷史上那種"直系親屬"的傳統力量，在任何文藝中都很强，抹殺不掉。唐參軍戲及宋金諷刺戲内的塗面，必然傳給元劇中的淨、丑二色；唐宋歌舞戲内的面部化裝，必然傳給元劇中的生、旦二色，無所逃。故孫考終於不得不説："元曲脚色之塗面，雖應受宋雜劇、舞曲、百戲影響……"還是承認這種影響的"應受"。

孫考（108 頁）指偶與影人必先立畫樣，就是戲劇中臉譜之所本，並舉五事以證明。其中可議之處，扼要有三：製作任何形象，都曾先立畫樣，是一件極普通的事，何嘗是傀儡與影人所獨有！有了又何嘗就必然由它單獨傳給元雜劇的塗面！寺觀内立仙佛鬼神的偶像，玩具内造男女化生的偶像，手工藝内刺繡、剪紙、雕刻、塑造……哪件事不先立畫樣？問題還先在宋代偶影本身的立畫樣，難道是劃時代的，全出創造，對於前代一點無所因襲麽？宋偶影的畫樣，顯然不免繼承了唐傀儡戲的畫樣，和唐宋戲舞中面具與塗面所有，從旁參考了小説所描寫，民間故事所傳説，甚至寺觀裏仙佛鬼神的造形。孫考（110 頁）説："其木偶人不用於戲劇者，宋以前尚有木雕仙佛像及明器等。此皆可影響於傀儡戲木偶人雕裝之法，不待言也。"正是此意。假如去寫定我國戲劇史上的塗面部分，何能不考慮周詳，查明原委，而徑將前代豐富遺産内的傳統與創造，全部集中起來，通通歸功於宋代的傀儡戲與影戲呢！一也。孫考描寫偶影造形之盛，曾説："安排計較，不可雷同。故其雕形飾貌，經緯百端，應遠較宋雜劇之塗面爲複雜。"（109 頁）此話不錯。但據元劇本内所透露的塗面情況，雖比宋雜劇所有要複雜些，若比偶影造形的複雜情況，就差得多，遠遠説不上"雕形飾貌，經緯百端"了。這是什麽道

理？道理很簡單：偶影不可能有活的面部表情，才不得不在那“雕形飾貌”方面複雜化起來，以稍稍彌補缺憾。若反指此爲後來戲劇中塗面的由來，那就不切實情了。雜劇演員是有充分面部表情的，要學那樣繁瑣的“雕形飾貌”幹什麼？二也。孫考鄙薄唐代舞曲與百戲的塗面，説它們“均非扮演故事，其塗面雖有所承，當亦無深意可言”（109 頁）。這是對唐戲的内容十分隔膜之故。唐歌舞類戲如《蘇郎中》主脚“面正赤”，狀其醉；《踏謡娘》戲内蘇郎中“鮑鼻”，狀其醜（此乃二劇，勿混同）。《西涼伎》内“假面胡人”的“假面”是化裝，不是面具。科白類戲如《掠地皮》，有“緑衣大面胡人，若鬼神狀者”，這大面也非面具。他如鉢頭戲内“格獸復仇”的主角“面作啼”，乃狀其哀憤。李商隱詩内所謂“張飛胡”的“胡”也是狀其醜。……這些戲，一一扮演故事，其面部化裝的用意，若與元代戲劇比較，安見其深度便不同？對於古劇的造詣，既然文獻斑斑可考，實無從加以抹殺，三也。

孫考所列有關塗面的五條證明，每每先把進程歸結到“肉影”上來，然後向戲劇方面過渡，便覺着力。如云：“其宋雜劇舞曲百戲人之塗面，雖亦可影響於宋元人之扮戲文扮雜劇者；而所予影響，必不如肉傀儡大影戲之深。以戲文雜劇自肉傀儡大影戲出，不自宋雜劇舞曲百戲出也。”（112 頁）這是先斷後論，因果不分了。上文所陳，已詳證“肉影”難免是虚無的，僅存在於少數人的主觀想象中，並不曾有過一日存在於現實。孫考之説可能等於曰：“宋雜劇之塗面，雖亦可影響於宋元戲劇，而所予影響，必不如虚無所賦予者之深，以宋元戲劇自虚無出，不自宋雜劇出也。”原説雖千回百轉，盤根錯節，表面非常綿密深固，似已將我國戲劇根源，牢牢拴繫在偶影上面無所逃，但所用的一根繩索是虚是實，還很成問題。設若不幸是虚的，察之無形，執之無體，那種拴繫的結果，偶影戲仍在戲劇身旁寄生着，而戲劇則仍在歷史所賦予的根幹上發展着，彼此關係並無改變。這種情形普遍於孫考所主張的種種論點當中，無不如此，不僅塗面一端。

綜合以上各點來看，孫考所立之説——真人模仿偶影以認真演戲，還有一個重大缺點存在，致使其全説支離破碎，難於成立，即例外太多，未能貫徹。孫考（114 頁）曾説：“取銷他人代唱之制，於是人之爲假人

者，皆能言。頓異舊制矣。然唯言語不學假人，其動作仍須學假人，且學假人之伎或愈出愈精。"試問：既然肯定了由真人學假人然後方有戲劇的一個原則，並描寫爲"一切全似假人，不自知其爲人"(見上文甲、足部動作節引)，顯然是有完整性的，就該多方貫徹了；何以在説唱方面，忽然來了例外，"頓異舊制"呢？戲劇在舞臺上的活動不過説、唱、科、介四大類，如今竟有一半例外，不學假人了，還説什麼"一切"與"不自知"呢？例外原不妨有，應具備理由。從偶影產生戲劇，"唯言語不學假人，其動作仍須學假人"，理由何在呢？是哪位具有權威的藝術工程師，憑了什麼明智的計劃，這樣規定下來的呢？簡直不可理解。從全部舞臺活動中，唱白制度被無理由地例外了；從全部科介表現中，面部表情被無理由地例外了；從全部步法風格中，旦丑二色又被無理由地例外了；影戲在步法這一點上，也被無理由地例外了。……教人感到例外復例外，例外何其多！凡"例外"處，一律皆不具理由，却無一例外。然而孫考内還在説："固無一不學木偶人"，"全學假人"(21 頁、115 頁)，觀點與事實相去何遠！——這樣情形不能説不嚴重，倘定要建立此説，實宜有以改善。

【十一】宋戲不可能出於傀儡戲與影戲。——此節原分兩面：一面説明宋雜劇已是真戲劇，一面還要説明宋戲實在出於唐五代戲。後者已見《唐戲弄》稿，從略，兹專述前者。

宋戲是真戲劇，也尚未經多數人承認。如《張叶狀元》是真戲劇，當無問題，而寫作時代究否在宋，尚未完全肯定。此外的宋金雜劇院本，五十年來，在王史的理解之下，一直未能取得真戲劇的地位。最近胡忌先生《宋金雜劇考》内，才主張元劇與院本有密切關係，算將王史的理解，推前一步。這裏姑照我的看法説：宋戲對唐戲之間，與宋詩文、雕塑等等，對唐詩文、雕塑等等之間，大致一樣，氣魄稍弱而已，别無十分差别。無論大或小、長或短，除形貌外，應並結合精神去看，唐戲已是真戲劇，何況宋戲！王史對古劇所訂的規律，實不足限制。宋戲在時間上，與傀儡戲始終分鑣並騁，既未曾落在偶影戲之後半步，便根本説不到出於偶影戲。孫考在這方面的全部主張，主要建立在宋雜劇不是戲劇，水平更低於偶影戲的基礎上。倘因事實與理論的證明，此項基礎被動摇，

孫考的這一主張當然便難成立。

王先生怎樣否定宋雜劇是真戲劇的呢？王史次章説："宋人雜劇固純以詼諧爲主……不能被以歌舞，其去真正戲劇尚遠！"但五章已指明宋官本雜劇二百八十本中，"其用大曲、法曲、諸宫調、詞曲調者，共一百五十餘本，已過全數之半"。這些戲，因爲已被歌舞之故，按照王先生所自定的條件，已取得了真正戲劇的資格了。王先生的話雖意各有屬，終於不免矛盾，已不能再説宋代無真正戲劇了。

孫先生又怎樣否定宋雜劇是真戲劇的呢？情形很複雜：首指其不演故事，次指其以諢諧爲主，三指其簡質，四指其村俗鄙俚，五指其短小，六指其有如相聲雙簧。如曰(73 頁)："知其命題多取村俗鄙俚之事，有出處者極少。……雖敷演事狀，而以諢諧爲主，與宋元以來之戲文雜劇扮演社會上歷史上種種故事，極世態人情之變者，絶對不同。"又曰(74 頁)："宋元雜劇院本其事既簡質，其文應極短。"又曰："宋元雜劇院本之特徵有二：其一爲諢體，其二爲短文。"又曰(60 頁)："當時(指北宋)以真人扮演之雜劇，其劇無不小者。"又曰(98 頁)："宋之雜劇，其所演者大抵爲村俗鄙俚淨，演古傳記者極少。其中人物多不必有姓名。"又曰(105 頁)："宋雜劇之副淨，以詼諧爲主，故所扮多爲庸猥、儒緩、怯懦、卑陋之人，以此等人可笑事至多也。"又曰(109 頁)："以其爲滑稽小劇，其事簡質，登場人物至少也！"又曰："宋雜劇副淨之塗面，不過故爲猥瑣之狀以博一笑耳，無他深意也。"又曰(72 頁)："宋之雜劇，即元明之院本；其事意略如今雜耍場中之對口相聲、彩唱雙簧等，非大戲。"這些話裏所見的"極"字，或"至"字，或"絶"字，着實不少。

馬先生的文内也有一段，精神上與孫考正相表裏，惟論點却與王孫二家之説相矛盾。他着重説明宋傀儡戲表演内容已極複雜，一切史書、故事、話本、講史，"凡人生所能發生的事迹，傀儡戲已無所不能表演"。他因而繼續不滿宋雜劇道："由真人來扮演的、類似舞劇的歌舞，在宋代雖已十分繁盛，究竟還是一個戲劇的過渡時期，不足以言正式戲劇。例如轉踏、曲破、大曲以至諸宫調等，都有舞有歌，且能敘事，而其性質實在都不過是一種歌舞。至於兩宋雜劇，雖名爲'劇'，實亦仍是以歌舞爲重，算不得純正的戲劇。"

這就困難了！同一被以歌舞之事，王史正以宋雜劇不能如此，斷爲去真正戲劇尚遠，馬説反因其以此爲重，又不算它是純正戲劇。兩説矛盾如此，教宋雜劇在爭取爲真戲劇時，豈不左右爲難！同一內容豐富，充分反映社會現實，如在宋雜劇，則孫考貶爲村俗、鄙俚、庸猥、儒緩、怯懦、卑陋、猥瑣……壞字面用的差不多了，結果斷爲不是戲劇；如在宋戲文、元雜劇，則孫考又褒爲“扮演社會上、歷史上種種故事，極世態人情之變”；如在宋傀儡戲，則馬説更褒爲“已極複雜……凡人生所能發生的事迹，無所不能表演”，結果斷爲“中國戲劇史上可説是空前的創作”！此中尺度顯然不統一，看法顯然不公平，吃虧的惟有宋雜劇而已！若詳審宋官本雜劇二百八十本的內容，我老是感到如孫馬二先生“極世態人情之變”和“無所不能表演”等話，若移對宋雜劇説，將更爲確當。在孫考同一書中，前後所以衡量宋雜劇的，出入就很大：既許爲“小劇”何能又指爲相聲雙簧？既承認其中有演古傳記的，何能又泛指爲對口彩唱而已？雖加以抽象指爲“事意”，亦並不如此。足見在上列諸説之間，有自矛自盾的，有此矛彼盾的，從來没有檢查過，諸説彼此也從來没有碰過頭，所以雖有矛盾並不覺得。如今讓諸説會報一下，加以研討，是必要的。

請看下列宋雜劇的一部分名目——

王子高六么	崔護六么	鶯鶯六么	醉院君瀛府
裴少俊伊州	簡帖薄媚	列女降黄龍	鄭生遇龍女薄媚
單番將胡渭州	崔護逍遥樂	柳玭上官降黄龍	柳毅大聖樂
霸王中和樂	二郎熙州	越娘道人歡	霸王劍器
黄杰進延壽樂	封驚中和樂	唐輔採蓮	諸宫調霸王
相如文君	崔智韜艾虎兒	王宗道休妻	李勉負心
浮漚傳永成雙	浮漚暮雲歸	裴航相遇樂	五柳菊花新
夢巫山彩雲歸	四小將整乾坤	牛五郎罷金鉦	青陽觀碑彩雲歸
宴瑶池爨	鍾馗爨	王魁三鄉題	雌虎
鶻打兔變二郎	二郎神變二郎	入廟霸王兒	單調霸王兒
三笑月中行	圍城啄木兒	三京下書	大四小將
四小將			

從這些戲的内容看來,是否不演故事?劇中主人翁是否多不必有姓名?是否全以詼諧爲主,村俗、鄙俚?是否都没有出處,不演歷史上、社會上種種的故事,或所演之事都簡質?若説它們是對口相聲、綵唱雙簧的"事意"而已,敢問:相聲雙簧中,有四小將一齊登臺的嗎?有時時唱大曲,或唱慢詞,或唱類似這樣歌曲的嗎?是則是,非則非,這是很容易分判清楚的。

從二百八十本全目的内容看,它們曾概括了儒釋道三教,農工兵士商五民,醫卜星相等雜流,經史詞賦的藝,風花雪月的景種種,不爲不豐富。周貽白先生《中國戲劇史》論宋雜劇曾説:"設使故事,不爲情節所拘,方法層出不窮,幾乎想説什麽,便説什麽。"實在不錯!上列四十五劇,已當全數七分之一,都是名目已指出内容,意義比較明顯的;另有名目上雖看不出,而内容却同此一類的,按諸一般劇本名與實的關係,必然還不少。七分之一,謂之少則可,謂之"極少",概予抹殺不顧,便不可。何況此目也並未把宋代宫廷民間所有的雜劇賅括淨盡,還不能倚爲史實的全面。宋偶影戲的本目,遠不如此類本目流傳的多,而彼此脚本,則同樣失傳。孫、馬二先生推許偶影二戲内容豐富,已充實了"烟粉、靈怪、鐵騎、公案、史書、歷代君臣將相故事"等幾個門類。然而這幾個門類,對宋雜劇説,又曾缺少了那一門呢?在宋偶影戲是有類無目,在宋雜劇是有目無類。既有目,便可歸類;單有類,不能生目。彼此雖得失互見,但資料對於宋雜劇,已把它表現得更實在些了。例如上列四十五目内,演崔護、鶯鶯、文君、王魁等等的屬"烟粉",演龍女、二郎、崔智韜等等的屬"靈怪",單番將、四小將等屬"鐵騎",《浮漚傳》分明是公案,凡以霸王爲題的,非史書而何!孫考據《太和正音譜》所列"雜劇十二科"曾斷曰(76頁):"宋之傀儡戲影戲,以其扮演之事類言,實與元雜劇全同也。"今以宋雜劇扮演之事類言,又何嘗不與元雜劇全同!所謂"雜劇十二科",對宋元兩代雜劇説,誠有何異?

接着考慮孫考對宋雜劇所提出的"短小"問題。所謂"大戲"、"小戲"之分,前人或曾有其意,似以在孫考中最爲著明:大戲才是真戲,小戲便不然。實則專從形式、體段與故事性去看戲劇,不够全面,必須加入意義、效果、作用去看。——這裏存在着兩個不同的派别。研究古

劇,似不應以前一派自限,轉而去限古人。孫考力主宋偶影戲是元戲的真源,而元南戲與雜劇今日都有傳本,用的是南北套曲,每本的體段長短,人所共見,概念明確。則對於做它們父母的宋偶影戲説,體段也總要撑大些,才通得過。但其脚本既無一本流傳,又如何去説它是長的大的呢?照我懷疑,那就不妨先强調宋雜劇的體段是如何短小的,也好絶其與偶影二戲爭爲元戲來源之路。孫考所説"其事既簡質,其文應極短",至小應是一種推想兼誤會而已,並非有何的據。

宋雜劇原分大小兩類,有宋説可憑。若專認其小,而不認其小以外尚有大,便違史實。凡言小,多半因同時已有了大的存在。何況明明已另有言大的呢(胡忌先生《宋金雜劇考》引宋洪冀《暘谷漫録》稱:"堂前大雜劇人。")?《夢華録》説:"杖頭傀儡任小三,每日五更頭回小雜劇,差晚看不及矣。"《武林舊事》説:"上進小雜劇。"都透露當時小的以外,可能還有大的。《夢粱録》説:"凡傀儡,或作雜劇……或如崖詞。"凡傀儡戲演雜劇,宜乎其小,不宜乎大,是可以想象的。孫考的解釋是:"'小雜劇'者,蓋是滑稽小劇,與當時以真人扮演之雜劇同。'小'者,别於烟粉、靈怪、鐵騎、公案諸傀儡戲而言。非因當時以真人扮演之雜劇有大小之分,移稱於傀儡戲,甚明。蓋當時以真人扮演之雜劇,其劇無不小者,不得於小劇之中,更分别大小也。"據此,小雜劇既不演烟粉、靈怪等,不過滑稽而已,爲何還能博觀衆的高度熱情,至於"差晚看不着"呢?今天戲臺上,凡演烟粉一類的戲,都非限於整本的大戲不可,若短折子戲内,就無法表現烟粉等等嗎?孫考對於宋代真人扮戲估價之低如此,實出常情以外。我不信在我國戲劇史上,這一時代的藝人竟如此低能!雖有偶影戲在旁已演大戲都學不上。宋人表示當時雜劇已分大小,明明是常態,明明表示小型雜劇可入傀儡,明明指出傀儡戲裏用雜劇,却未見人演的雜劇去學傀儡。而孫考則一一皆與相反。許多宋人憑的應是耳聞目睹,所説應是記實;孫考斷定宋代真人扮戲無不小,小到不可能演烟粉靈怪種種,究竟憑的是什麼,已能超乎宋人所憑之上呢(至於形體短小就不是真戲劇的理論,實難成立,已詳拙稿《唐代能有雜劇嗎?》,不復)?

接着考慮系統與關係的問題。孫考(76 頁)説:"宋元以來之戲文雜

劇,與宋之傀儡戲影戲乃同一系統者。”又説(104 頁):“宋之雜劇,乃滑稽小戲,與元之南戲雜劇不同系統。宋之舞曲百戲,與元之南戲雜劇更不同系統。”學術研究上分系統,是一件關鍵性的大事,重在標準正確。孫考這樣分系統的標準何在呢? 分明在上述的“扮演之事類”而已。上文既經證明宋元兩代雜劇所扮演的事類,同於烟粉、靈怪等五類,也同於明人所謂“十二科”,並無歧異,已可看出孫考如此分系統是無作用的了。而孫考爲鞏固宋偶影戲與元南戲雜劇間的關係,仍紆回蓄勢地説(73 頁):“設宋元以來戲文雜劇與宋雜劇之關係不深;則吾人今日視綫,似可轉移於傀儡戲影戲,而思及其與宋元戲文雜劇之關係矣。以常理言,宋之雜劇與宋以來之戲文元以來之雜劇,既皆爲用真人敷演者,其關係似應密切。而以余考之,則不然!”又説(76 頁):“顧以宋元以來之戲文雜劇,其扮戲用真人不用寓人,與宋之傀儡戲影戲迴然不同者;其關係乃密切如此。此真戲曲史上極有趣味之問題,其故不可不詳思之也。”又説(37 頁):“元明雜劇戲文與後之崑曲亂彈等,其人物以真人充之,此與傀儡戲影戲絶對不同者。”綜合這些話,已證明孫先生自己原本深深感到:在他的主張中,所認爲應合的兩面,論性質,實在“迴然不同”,“絶對不同”,所認爲應分的兩面,論關係,實在是“密切”的。他的主張分明是背了“常理”,並非順乎“常理”的。他從這種違背“常理”中,先感性地認爲“極有趣味”,然後才通過“詳思”與“考之”,爲先入的感性所主,不惜大走彎路,對同以真人演,明明同系統的,强加割裂,使之睢異;對一用真人,一用寓人演的兩事,明明不同系統的,必强加捏合,使之爲源流,爲親子,爲師生。

還有一層,孫考在强調宋影戲出於唐俗講,相信宋傀儡戲用話本時,也曾更多地有虧於“常理”,且曾把唐俗講、宋小説、説話、講唱、傀儡戲、影戲與已認爲是真戲劇的宋南戲、元雜劇,通通聯貫在一個系統之中。所例外的,被推出去;不加理會的,僅僅是宋雜劇一門而已。宋雜劇的本質再低落些,宋代真人演員再愚陋些,他們所爲,總算是綜合的、立體的藝術,又何至連個單一的、平面的藝術,如説話講史之類的地位,都跟不上呢? 在我國文藝史上竟有這樣反常的事,豈不可異! 孫考於這方面雖未曾明明白白地分系統,若論其實際,已等於分了。宋雜劇遭

遇這樣不應有的輕蔑,是由來已久,且多面集中的了。

總之,宋金雜劇已是真戲劇。内容分兩類:一類諷刺戲或滑稽戲,以科白爲主,故事性雖較弱,而意義、效果及作用則很强。另一類是演烟粉、靈怪、鐵騎、公案、史事的戲,以歌舞爲主,故事性較强,在王、孫諸先生原定的標準下,更是真戲劇。它與偶影二戲的關係,是本體與寄生體。宋金雜劇乃繼承唐五代的雜劇而來,與南戲一同直接奠定了元雜劇與元院本的基礎。不能因爲有了别的意願而割斷宋元雜劇之間的一種血肉關係或"轉移視綫",造成大家的錯覺。它是宋金藝人辛勤勞動的、繼承與創造相結合的成果,在我國戲劇的發展中,曾盡了一定的責任,不應加以過分的誣枉,認爲連木偶皮人的表現都不如。

四、元明清情形

對於元明清戲劇情況,我因未學,更無深切了解。兹憑一點常識,來説出與孫、馬二先生不同的看法,一定錯誤更多。中間有對明戲所見真人作傀儡的解釋,有向中國戲曲研究院的建議,略較具體。至於時時回顧唐五代兩宋情況,不主張把崑戲京戲中的所謂"程式化",一概歸於模仿傀儡戲一點,仍是此章内容的中心。

【十二】元明清戲劇不可能出於傀儡戲影戲。——孫考不僅主張宋元戲劇出於宋偶影戲,且把由元迄清,六百年中,我國古典戲劇方面,千萬文人藝人辛辛苦苦所積累的遺産,通通歸宗於傀儡戲與影戲的血統裏去,不容稍稍移動,未免過於極端。問題既擺得太僵太過,自不容不加研討,以追求事實真象。這些有孫考的原話來説明,不敢代爲夸大。兹分元明兩代與清代兩個階段來談。

(甲)元明兩代情形。——孫考對元代説(78 頁):"故宋之戲文元之雜劇,謂以肉傀儡大影戲之質而加之以新鮮衣服者。"對明代説(118 頁):"明之海鹽、弋陽、崑山諸腔,即宋元戲文雜劇之緒餘……夷考其實,則皆是肉傀儡大影戲無疑。"馬先生對元代也曾説:元代戲劇獨能空前興盛,"由真人來代傀儡扮演戲劇,使戲劇表演獲得了莫大的自由,實

在也是一個很重要的原因”。對明代也曾説:“高腔幫腔時,即由演員在臺上作種種身段。另由場面多人,在一旁合唱劇詞,與臺上的演作相應。高腔源出弋陽腔,弋陽腔的這種演法,很可能就是傀儡戲的遺風。”又説:“所謂‘程式化’的表演體系,實際上也不妨説:就是傀儡戲的表演體系。這一體系的最高發展是崑曲。我們今天講到身段,首先要推崇崑曲。地方劇中的程式化的動作,就是從崑曲中接受過來的。”

如孫考所言,元南戲與雜劇本身無質,惟以宋末“肉影”所演的戲爲質,而披上一件新衣而已。此新衣照孫考之意,僅指南北曲而已,未涉及其他。若脱下此衣,又拋開那“肉影”所賦的質,元代戲劇便整個兒完了!事實果如此嗎?元劇當真如此貧乏,“肉影”又當真如此充實嗎?上文所證,“肉影”的前一階段是現實的,到了孫考所設的“肉影”一步,便虛無了,人間没有存在過,其根本無質可知。孫考要此種質去披新衣,完成元劇,换句話説:不啻要“虛無”去披新衣。若循邏輯路綫以前,勢必把元劇也帶入虛無的陷阱而後已!説不通,也萬不可。孫考是推重王史的。在王史的全部理論中,有兩隻最亮的眼睛,乃十二章《元劇之文章》和十五章《元南戲之文章》。這兩章,半世紀來,舉世公認爲闡揚最切,是我國戲劇在初步研究中,最大的收穫,不容忽略。宋偶影戲所用脚本,據孫考説,都不過是話本而已,今日無傳。其中可能也有妙文,有如宋元明南戲、雜劇、傳奇中所有一樣,但在文獻中尚無可憑。宋人所以推重傀儡戲“如真無二”的,應在其“弄”或“表演”,而不在其戲本的文章。孫考只注意偶影戲的自贊姓名、塗面與步法等等,以爲就是戲劇的質的全部,此外便没有了。倘若就用這樣尺度去衡量元代戲劇的質,結果不但所失甚多,且有背於王史的要旨與家法了。

孫考斷定明代海鹽、弋陽、崑山諸腔的“實”皆是“肉影”,非常堅决,故曰“無疑”。但理由何在呢?只説它們是宋元戲文雜劇的“緒餘”而已,更無其他,何以服人?海、弋、崑諸腔的特質在唱法,尤其崑腔水磨腔的唱法細膩,在我國音樂史上是空前的。如吐字、收音、歸韻種種,都精嚴得很!而且宋元迄清,偶影戲的唱法却分粗細兩種,細的用真人的喉音,粗的不過由技師含個叫子在喉際,發音透過叫子,勉强能聽出腔字語言而已,比用真人喉音的,已差多了。孫考於此引據很詳(30頁),

却因篤信宋傀儡戲用話本演唱,近乎今之説書,因而想到:説書人演説不用口,惟用叫子代口舌之用,此事殊不近理;乃疑此項叫子不在喉際,僅爲一樂器而已,又疑它同唐代的吹葉一様,又疑它用以象人聲、禽聲,凡此猜疑,實皆不確,對問題有些近於閃避。元楊維禎《朱明優戲序》裏,早已肯定地説:"窟礧家起於偃師……後翻爲伶者戲具。其引歌舞,亦不過借吻角呶唧聲,未有引以人音,至於嬉笑怒駡,備五方之音,演爲諧譁嘶嗄而成劇者也。"這種"呶唧聲",非透過喉際所含的叫子所發的而何?其效果如能辨出語句,已算好了,那有什麽吐字、收音、歸韻等等可言呢?可以説:崑腔的特點所在,是偶影戲的唱腔中所斷不能有的。在認定海弋崑腔與"肉影"的實質時,對於這些,便無從抛棄不顧,而僅説是"緒餘",便聯繫到"無疑",那是終於不能"無疑"的。孫考在論元明戲劇的來源時,於元劇不朽的文章不顧,於崑腔不朽的唱法也不顧,已屬兩個重大的疏漏;乃進一步竟薄關漢卿偉大的績業爲"其事甚易,雖非漢卿者亦可爲之"(79頁)。言外之意:我們既已有了木偶與皮人在,功能無窮,還要關漢卿何用!這不能説不已陷入可怕的泥淖中去,將無以自拔了。這些文章與唱腔,都不在孫考所謂"新衣"之内,不但孫考願意如此,我也認爲如此。因這些是元明戲劇的血肉與骨幹所在,也就是本質所在,絶非身分之物,有如衣服一般。但不認這些是新衣,在孫先生是看輕它們,在我却是看重它們,彼此有根本不同。

馬説較孫考爲妥,惟仍主張元代戲劇不過以真人代替了傀儡而已,照舊要去做傀儡所做的一套;並非承認元代戲劇中,已擺脱了傀儡戲的"程式化"。他所謂"使戲劇表演獲得了莫大的自由",僅指已不再用提綫、捏脚、表演與唱白不再分人擔任而已。他依然把元代戲劇關閉在傀儡戲的門道中,只要參考他對明戲的看法,便清楚了。他認弋陽腔的幫腔,依然是"傀儡戲的遺風"。一面由於傀儡不能自唱,然後才將演與唱分家;一面又由於真人必須被限制在傀儡的本位上,其能力雖已足以兼任唱白二事,依然只要重自白,而不要重自唱,然後乃有幫腔制度。他把幫腔説成是這樣來的一件事,戲曲幫腔的開始作用,應在完成音樂上和聲的任務。可考的是始於唐戲《踏謡娘》,《教坊記》所謂"每一疊,旁人齊聲和之",正是後世戲曲源於唐戲的實證之一。和唱這件事,是在

本人也唱、也能唱的條件下，他人再和他、幫他唱。并非指本人是木頭，是紙革，或裝做木頭紙革，有口開不得，而完全由旁人代唱。至於既許重自白，仍不許重自唱的更不合理，姑且不談了。如今戲中的幫腔，以川戲最著，已發展到男幫男、女幫女的一步，變化很多，作用很大。它的全部意義究竟如何？是否爲了要歸還"程式化"，並且要歸還到傀儡的本位上去？可以請川劇專家來説明一下，自會明了（特列爲研究問題之六）。

馬説把所謂"程式化"的表演體系，歸屬於傀儡戲的表演體系，而所舉實例乃身段。這一來，馬説所謂"程式化的表演"，究竟指些什麽，已簡單明瞭了，而其中的問題也就暴露出來了。馬先生當立説時，或許偶然忘了崑曲的身段是配合唱辭，尤其是配合了所演人物的内心變化的。身段必然與生動變化的面部表情相聯繫，而偶影是絶對不可能有這種表情的變化的，已如上文所言。這種變化無論綫如何提，脚如何捏，水如何激，葉如何發……都難做到。誰都知道：崑曲及任何戲劇的身段，在時間上，倘與面部表情有分秒之差，就成笑話（如先舉袖拭淚，然後才悲啼等）。何況科介與表情方面，其他精細微妙的要求還多着！我相信：即使丢開面部表情的一重關係不談，而專就崑曲許多身段的本身説，怕也不全是提綫、捏脚等伎藝所能辦到的（參看下文【十四】絞綫説）。身段是靈活變化的事，指身段爲"程式化"，"程式化"即傀儡的形象，身段豈不成了提綫捏脚的結果，是呆板的、機械的、定型的、虚擬的、不現實的了麽？既如此，目前有些地方戲，爲何感到身段的缺乏，還要向崑曲叨教些過來，以提高水平，好獻諸全國或國際呢？將傀儡的形象歸入"程式化"是另一回事，指崑曲的身段就是這同一的"程式化"，因此，便將崑曲從若干年積累的無數傳統與無限創造中所得的結晶，一舉而封鎖入傀儡戲的骨縫裏去，不許出來，實在是一個嚴重的問題（參看下節清代情形）。

總結上面辯正兩家的意見：元明戲劇在本質上，始終是直接人爲的藝術。如雄偉的文章，如精美的唱腔，如細膩的表情，如靈活的身段，尤其這四件事的高度溝通融會，表裏打成一片，都不是傀儡戲的表演所能辦到，更不是整個傀儡戲的體系所能限制與囊括。因此，元明戲劇實不

可能出於傀儡戲或影戲。唐曲修辭,已開了元曲文章的端倪了(見拙著《敦煌曲初探》);唐玄宗指點道士們唱步虛詞,已考究到平上去入,如何合於"正聲"了(見《全唐文》卷九二七元辯諭表);唐李可及演拍彈戲,已"弄眼,作頭腦,連聲著詞唱曲,須臾間變態百數不休"了(見蘇鶚《杜陽雜編》);教人不得不相信:元明戲劇的文藝、表情、科段種種方面的老根,還是源源地扎在唐五代兩宋的詞章、歌舞、戲文、雜劇裏面的,與寄生在它身旁,仰賴它孳乳爲活的偶影戲實不相干。

(乙) 清代情形——孫考(21 頁)曾說:"今之優伶搬戲,其步趨及動作姿勢,皆自傀儡戲出,固無一不學木偶人也。……以近代戲曲言,則傀儡戲與近代戲曲有密切關係。"接着上文所引,肯定明代海鹽、弋陽、崑山諸戲仍是"肉影"的説法之後,孫氏又説(118 頁):"即在今日,余謂其戲(指"肉影")亦非不存。其戲爲何? 即秦腔、二簧諸調,清人所謂亂彈者是也。"在所舉理由中,有"鼎新"與"原始"二説,竊以爲俱極離奇;且幾乎不具理由。玆對二説,分明商榷如下:

"鼎新"説最好修正。——依孫考,古典戲劇全是偶影戲的苗裔,只限在此一世系之下,得到傳統以存在,莫想另立根基,跑到此一宇宙以外去。自宋至清,孫考(119 頁)揭出三類戲來:一曰"最原始的":"若用假人之傀儡戲影戲,則又是傀儡戲影戲之最原始者。"二曰"原始的",指秦腔、皮簧,不過以真人代假人,其本質則是在原始地位的"肉影"而已。三曰"鼎新"的,反而指那在前的宋元戲文雜劇已改唱南北曲,是"肉影"的新階段。其認識路綫,仍由唐俗講而宋説話,而宋話本,而宋偶影戲。認唐俗講在這條綫的上端,其句法是六言、七言,名"偈讚體":其音似吟似唱,名"梵奏"。元戲劇在這條綫的下端,本來一切應與上端一樣,而今竟換掉六言七言句法,改用南北曲的長短句,丢了似吟似唱的調子,改爲南北曲純正的唱,與上端情況都不符合了,故曰"鼎新"的。新雖新,其本質仍然是舊有的"肉影"并無改變。這種辦法,將後世任何歌劇都釘死在"肉影"上,永遠不許超生一步,而只許其在名稱上換換而已,我認爲這是一種很不合理的辦法,是我國戲劇前途的一個障礙,其説最好修改一下。不然,我們在回顧中,縱然可以一切不管,任憑擺布,若在前瞻中,還是要好生考慮的。不能説無論時代怎樣進展,戲劇怎樣革

新,這種“肉影”的一股魔力,總是跟在後面,纏住不放的,世間那有此理(參看下文所引孫考的總結)!

“原始”説最好也修正一下。——孫考(119頁)説:“今日最原始之傀儡戲……最原始之影戲……依然存在。而原始之肉傀儡大影戲之以真人代假人,唱傀儡兒詞大影戲詞者,反不存。此最不合理者。余試以秦腔二簧調擬之,則其詞之用七言或三三四諸句法,或正或變,不甚一律者;正是偈讚詞也。其音之嗚嗚然咿咿然,似吟非吟,似唱非唱,正類乎唐人梵奏之音也。……非唱偈讚詞之肉傀儡大影戲而何?”這段話可注意處有三:第一、孫考因主觀決定所謂“原始”的必須陪同所謂“最原始”的,一併生存於人間,不能先亡。猶之有父母在堂,子女何能先死!設若不然,孫考認爲就將造成一種“最不合理”了。欲合此主觀之理,將“最不合”扭轉爲“最合”,勢非找一個對象備位不可。這樣,秦腔二簧便中了選。第二、孫考所取偈讚體句法,原本只有六言七言兩種,如今爲了滿足上項主觀願望,便又新取“三三四”句法一種,也算爲偈讚體,奈事實上所謂偈讚體内,足有“三三七”句法,并無作“三三四”的。第三、孫考指秦腔二簧是嗚嗚然,咿咿然,似吟非吟,似唱非唱,而南北曲在崑弋諸腔中,就没有嗚嗚然、咿咿然,一定是唱而非吟,恐怕多半憑的主觀,人的耳朵難於如此統一。假如有人認爲崑腔中也有嗚嗚然、咿咿然處,也有介乎吟唱之間的腔,行不行呢? 再則所稱“正類乎唐人梵奏之音”者,我們處在今日,雖聽到梵奏,又何從斷定它就是屬於唐代的? 豈不更嫌主觀麽! 尤其依據文獻,唐人梵奏之音,如文漵僧所讚四句佛號,已被定爲曲調,即名《文漵子》。這件史實,對孫考所嚴别的曲子詞與偈讚體兩面,已一下子給打通了,融會了! 對孫考的主張,也就是一種無情的釜底抽薪! 皮簧戲中,自始至今,就不斷安排有崑曲唱腔在内。按其詞句,當然齊雜言兼有,也是溝通融會的,照孫考標準,究該歸入何類? “鼎新”的呢? 還是“原始”的呢?

孫考總結説(120頁):“鼎新之肉傀儡大影戲與原始之肉傀儡大影戲,今皆存。孰謂肉傀儡大影戲亡哉? 肉傀儡大影戲,本從最原始之傀儡戲影戲出。則今之崑腔、弋陽腔、秦腔、二簧調等一切大戲,無論其爲花部爲雅部,皆謂之出於傀儡戲影戲可也。”這樣説法,是全稱肯定的,

貫徹到底的,無例外的,在既定條件外,不要更有其他條件的,片面必須圓滿,而對面如何,是在所不顧的。實在有些太過了。這裏不得不再一次提出來:孫考所謂"肉傀儡大影戲",就是本文所謂"肉影",在理論上還未健全,還没有史實或文獻來支持,可能是虛無的。本質倘屬虛無,何必去爭那個"孰謂虛無亡哉"? 既是虛無,雖永恒不亡,也不起什麼作用。而花部、雅部,一切大戲,無論過去現在與未來,終於有他們的真正來歷,與真正培育,無從磨滅。應肯定地説:無論是它們的祖先,或它們本身,都不可能出於傀儡戲影戲,也從未有過這種事實。

以上甲乙兩節,粗陳元明清戲劇被孫考歸宗於偶影戲血統的情況。假使歷史真象果然,是雜技爲主體,戲劇爲寄生,或雜技是父母,戲劇是子女,雜技是老師,戲劇是徒弟,子女永遠在父母懷裏,徒弟永遠在師傅手裏,不許獨立,我們就不應違背歷史,從主觀上低估偶影戲的功能,心上也不必有所不服。本文所爭,并不在誰與誰之間的輩分高低、地位尊卑、身分主從,還是在追求史實而已。讀者明達,當能諒及。

【十三】明王衡《真傀儡》雜劇所寫人裝傀儡係屬寓言。——孫考説(117 頁):"肉傀儡大影戲在宋元之際,未必不保存於鄉間,惟都市不多見耳。"又説(118 頁):"唱傀儡兒詞大影戲詞之肉傀儡大影戲,在宋元時固應别行存在。"這兩句話皆臆測,尚無確據。王衡這本戲中所謂"真傀儡",馬説曾肯定它確是宋代用人裝傀儡的戲,並説:"可知明代的傀儡戲顯然還是沿襲宋代舊制。其中所描述的一切情形,無疑地也就是宋代傀儡戲的本來面目。"照我看來,此劇所寫的"真傀儡"是寓言而已,並非宋明真有以人扮傀儡的劇種。分五段來説明。

(甲)真傀儡劇内,開始有桃花村的里長白:"聞得近日新到一班偶戲兒,且是有趣! 往常間都是傀儡裝人,如今却是人裝的傀儡。不免唤他來耍一回。"馬先生主要就是依據這兩句話決定看法的。惟照這幾句話推去:班子還是偶戲兒,並非大戲的班子,不過以人裝偶來演出罷了。但依據下文種種,知道這裏所謂"人裝傀儡",依然是假設或特設的,替下文作一伏筆,安個根而已。

(乙)觀衆到齊後敘説:"耍傀儡上場,打鑼介。《西江月》:'分得梨園半面,盡教鮑老當筵。絲頭綫尾暗中牽,影翩蹮,眼前今古,鏡裏媸

妍,來了! 來了!”這首詞是一般的偶影戲所公用的,不合“肉影”專用。“梨園半面”,應指偶影戲僅抵真人戲的一半。這裏並無因它是“肉影”之故,便欣賞其戲足與戲劇相等或相當之意,尚未符馬説的願望。“絲頭綫尾”指提綫偶,“影翩躚”指影戲。——這些在寓言中,都是不必要寓的部分,作者故寫了實。

(丙) 下面演出三個戲。第一戲是:“内吹笛,外扮少年官,扶韓丞相上。官跪諫,相作惱。衆:‘這是什麽故事?’耍:‘這是漢丞相痛飲中書堂故事。’”接敘觀衆爭論這位丞相的出身。第二戲是:“耍:‘又來了!又來了!’二妓引丞相出,妓舞,相作歡喜介。衆:‘這是甚的故事?’耍:‘這是曹丞相銅爵臺的故事。’”接敘觀衆有誤認二戲中的二丞相是父子的,因説:“衆:‘好個標致老丞相! 生出這樣花嘴花臉的來。只是他衣冠動作,象得爺好!’偶:‘不瞞你説,一時扮不及,把面子裝上的。’青面子介,衆笑介:‘原來就是一齣戲,什麽父子!’”第三戲是:“耍:‘兩番演的前朝故事,你們爭是爭非,如今耍個眼前故事罷。來了! 來了!’偶扮一丞相、一夫人上,又一帝上。帝作冒雪敲門介。相出,引進,跪拜介。帝與相夫人指畫介。衆:‘這是誰?’耍:‘這是本朝趙太祖雪地訪趙普故事。’”

此中可注意處甚多:(一) 耍是讚導人,偶是演員。逐戲進行讚導,因爲是啞戲,演員無唱白之故。合乎上文【五】節所述,孫考安排偶影戲發展的第二步。(二) 讚導人竟批評觀衆:“你們爭是爭非。”怕是宋明戲場所無,已屬寓言,不是寫實。(三) 演員對戲中人雖啞,對觀衆却能發話,及時交流意見,竟扯下面具,停止表演,與觀衆對答。把前臺當後臺,對寓言説是成功,對戲劇説是破壞。這更是宋明戲場所不能有,完全寓言可知。馬説所謂“無疑地也就是宋代傀儡戲的本來面目”,是否即包含讚導批評觀衆、與演員當場與觀衆對答等等在内呢? 指宋代傀儡戲就是這樣演法,馬先生雖曰“無疑”,怕一般人還是不能無疑。(四)、這些作爲啞雜劇、“肉影”初步之例還可,如作爲“肉影”進一步,已唱《傀儡兒》詞的例子,當然還不合。據孫考:宋代傀儡戲是演烟粉、靈怪、歷史故事等等的大戲,只有雜劇學偶影或“肉影”,傀儡戲没有專用“其事至簡質”的啞雜劇的。以啞雜劇爲宋代傀儡戲的本來面目,終於不合。

因爲王衡所寫是寓言,我們從寓言中自無法追求歷史制度。

（丁）下面更奇！表演戲場外面來了朝使,對觀衆中的杜衍宣旨,命杜朝衣謝恩。杜匆促間,便"將傀儡衣服權用一用",唱:"顛倒着這衣裳,裝扮的不厮象,分明是木伴哥登場上,身材兒止爭些短共長。"這是全劇的主題頂點,作者借此表達封建社會生活中所有的三重傀儡性:傀儡戲是一重,人演傀儡戲是二重,戲外借人演傀儡戲的戲衣,以應付虚僞的生活,是三重。劇本内載黄嘉惠的評語説:"此番演傀儡,是真是幻,愈幻愈真,好不容言!"可以認爲:"真"乃指一重,"幻"乃指二重,"愈幻"乃指三重,"愈真"乃指主題所揭露的正面意義。這裏來了問題:還是本有第二重的制度存在,纔刺激作者,利用它去在劇本内建立第三重想象的呢？還是作者爲了要建立第三重的想象,纔借宋代所謂肉傀儡中兒童傀儡舞隊的制度,加工虚擬出這第二重所在的"人裝傀儡"呢？第一重確是制度,第三重確是想象,無待言;有待辨明的是第二重,究竟是制度呢,還是想象(特别爲研究問題之七)？

再則王衡這本雜劇,是否是當所謂第二重是制度的證據呢？答曰:因爲此劇是照寓言寫的,不是照歷史故事寫的,不足當此種證據,此種證據還有待於另行發掘。我們的理解跟着資料前進:資料到那裏,我們的理解或前或後,相應到那裏。當不必僵化主觀,自關大門。從"分明是木伴哥登場上,身材兒止爭些短長"二句曲辭來看:這位明代作者的意綫中,還是以木偶戲爲本位,所謂"往常間都是傀儡裝人"是也。再結合那首《西江月》的内容看:終難相信宋或明代真有那種成人肉傀儡戲的制度。應照黄嘉惠所評,它是"幻",也就是虚無。應照孫考(21頁)所説:"肉傀儡乃宋特有之戲。"明代由真人演的大戲已唱開了,已無此因襲的需要。

（戊）《真傀儡》三字劇名,根本就是諷刺,是寓言。所託的故事,雖屬於宋杜衍,實際是暗用唐杜佑看傀儡戲的事,載在唐韋絢《劉賓客嘉話録》。杜佑曾對賓客説:我致政之後,必買一小駟,立着一粗布衫,入市看盤鈴傀儡,足矣！他的用意在借此自污,以避免再被起用。"後致仕,果行前志。諫官上疏言:'三公不合入市。'公曰:'吾計中矣！''計'者,自污耳。"可知杜佑的小駟布衫是化裝,入市看傀儡戲是虚僞行爲,

帶有戲劇性的。《真傀儡》内寫杜衍道袍,騎驢,混跡市廛,與此完全相同。演衍在戲場上忽奉聖旨,告訴他:“諫官有本:‘杜衍三公入市,有失相體。幸賜貶放,以尊朝廷。’杜背後曰:這些小後生,落我計中也!”分明暗用杜佑之事,也就連同承受了其戲劇性。可是杜佑所看乃盤鈴傀儡,因樂器得名(詳孫考 40 頁),其中並無人演傀儡之説。杜佑看木偶戲是實,杜衍看人演傀儡却是虚。《真傀儡》爲了主題在揭露世間所謂富貴是虚僞的,才創出這段寓言來。我們了解它暗中是借用杜佑的本事後,應更進一步體會及此。

總上五節所言,可知此劇是用唐代看盤鈴傀儡的故事,並用宋代所謂“肉傀儡”的意識,幻想出人裝傀儡來,以滿足其主題中三重傀儡性的宣達,不能作爲宋代確有與明代仍有成人肉傀儡戲的證據。孫考説(116 頁):“邯鄲學步,莊生之寓言耳,非實有其事也。”可以移作此處的説明。如站在戲劇的立場看:杜衍借穿戲衣,雖算得是由戲外向戲内跑,若偶的停演與觀衆答話,將前臺當後臺,却是當場由戲内向戲外跑,方向不合。唐五代的戲弄中,有一種弄法:在特殊設計之下,忽然間把戲外人扯入戲内,被扯的人協助完成了戲劇行動,他還不自覺。這種弄法很有趣,但是總没有把戲内的本分,當場就扯向戲外的,那就無趣了,只有寓言裏才需要這樣。馬説原根據《戲劇春秋》二卷三期陳笠同先生《傀儡劇的演變》一文,惜未見,未知於此事,尚另有哪些見解。

附帶説明一事。《戲劇論叢》第一輯 223 頁載川北有一種戲,由兒童與木偶合演,謂之“陰陽班”。我曾請教看過這種陰陽班的人,據説是以三四尺高的杖頭大木偶爲主,以兩三個站在成人肩上的兒童爲輔。木偶扮一般人物,并充旦色;兒童扮較尊嚴的,如皇帝之類。兒童自任説唱。此點很重要,是證是人自爲人,偶自爲偶,而合演的;並非以人去扮偶,雜於真偶之中的,那就與南宋的“肉傀儡”有所不同,與想象中的“肉影”更不同了。陰陽班産生於人爲戲劇的制度早經健全以後,不是産生於人爲戲劇尚未有時,賴它啓發人爲戲劇。它説明了我國地方戲的制度變化甚多,竟有以人與偶合演的變局,複雜有趣。與五代時曾以人與猴合演參軍戲頗相類。不能誤認它是人先扮傀儡、再扮戲劇的實例。

【十四】請在崑曲京戲的理論上,切實解決一個問題。——馬、杜、孫、常諸先生對於京戲生淨二色的臺步,一致認爲從提綫傀儡來的。但我總懷疑:爲何單單這二色在戲臺上走步子的形象,非人所能創,而必師承傀儡?乃至甘心在臺上傀儡化,使精神界中至今還備受提綫、捏脚、水激、藥發之苦呢!不敢説這種以人學偶的想法,對於先民一定就是誣枉,但與諸先生同一憑了求真的良知,和愛惜祖國藝術寶貴遺産的熱忱,在未搞明史實真象以前,對於這種理論,還是採取保留的態度。這種理論的依據,據我已知的很少,且大都孤立幾點枝葉來説,未顧全面或根本。是在"例外、例外、復例外",重重閃避之下構成的,並不免誇大其辭。誠如馬先生所云:"地方劇中的'程式化'的動作,就是從崑曲中接受過來的。"但一般人對崑曲京戲的所有是如何來的,都不熟習,驟然看到那些不敢遽信的理論,懷疑在心,終於得不到剖解。我就曾經以所疑請教過人,人也將信將疑,無從取得具體的定案,頗以爲悶。我現在敬向中國戲曲研究院誠懇建議,或聯合北崑劇團等機構,把這類問題,作爲理論研究的課題之一,約定專家,廣羅資料,認真探討,得有結論後,公諸學術界。爲全面,不爲部分;有則有,無則無,是則是,非則非,多則多,少則少;讓歷史的真象大白,讓這件事有個定案。這裏,我不揣譾陋,謹將眼前易見的幾條材料抄下來,聊引端緒,兼示懇誠。

(甲)"絞綫"説——齊如山《京劇之變遷》説:

> 臺上的規矩,凡脚色上場,引子念完轉身的時候,很有分别,若是内場椅(就是椅子在桌子的後邊),脚兒在臺前向右轉,入座時向左轉。若是外場椅(椅子在桌子的前邊),脚兒在台前就向左轉,入座時向右轉,這是從前定而不可移的規矩。據内行人説,這個原故,是因爲戲劇淵源是由提綫戲來的。倘都向右轉,或永向左轉,那提綫豈不繞成一處,擰成繩子了麽?這也没有什麽考據。但是現在的脚兒,有許多不按這個規矩辦了。

按齊如山説"這也没有什麽考據",惟仍出於"内行人"所説,似不容隨便否認。

杜璟《中國戲劇之價值》(《劇學月刊》某期)云：

> 今戲劇中的動作，有許多莫名其所以然的。最顯著的，如回歸，内外場椅的轉法，挖門，遇合等，爲什麽要那樣去作？……這傳統的習慣，又是怎樣發生的呢？有一次，我見到一班提綫傀儡戲，其演作方法，如挖門，遇合等，均和人演的戲劇相同。……他告訴我説：傀儡人每人身上，都有好幾條綫，以牽動各部。如果不這樣作，便有綫與綫間、彼此相絞的危險。這雖是很不重要的一點小事，但頗足以作演戲的技術、是由傀儡脱胎而來的鐵證！

按這也可以倒過來説：是傀儡戲的演法，脱胎於演戲的鐵證。彼此時代相同，誰是"胎"，誰是"脱"，尚未搞定。説者未具姓名，話也不詳，可不必馬上以它爲鐵證，至於京戲脱胎於崑曲與地方戲，崑曲脱胎於明傳奇，明傳奇脱胎於元南戲，元南戲脱胎於宋戲文雜劇，宋戲文雜劇脱胎於唐五代雜劇……同在一條歷史發展的路綫上，是可以搬出許許多多文獻材料來的，其中大半的寫作人都有名有姓，足可徵信。我們試想：元人演《張叶狀元》，明人演《西厢記》、《琵琶記》、《牡丹亭》，清人演《長生殿》等戲，對於臺上的所謂"内外場"等，是否還没有成規可循？脚色都還在臺上隨意亂跑嗎？崑曲從它們那裏，也並没有得到師承嗎？抑或以前有些成規辦法，都不如歷代傀儡戲裏面的好，經過選擇，京戲才拜傀儡戲爲老師的嗎？既這樣，梨園行的祖師，當年似乎就不該供奉"老郎"而附會爲唐明皇或唐莊宗了；就該乾脆供一個木偶，或一片皮人好了。再則據孫考侈張偶影戲的功能時，説它們能演烟粉、靈怪、鐵騎、公案、史書、歷代君臣將相故事等大戲，足見木偶皮人們在臺上的活動量該是很可觀的。如今倘説在"内外場"的一種簡單動作上，就要謹防絞綫了，那種"可觀"又不盡然了。我覺得絞綫之説足以削弱傀儡戲的功能，不宜過分强調，以不離事實爲主。

馬先生《地方劇演技溯原》(《戲劇時代》一卷六期》)説絞綫，略得齊杜二家。并曰："其所走路綫，必須成爲S形，否則便是大錯！梨園術語謂之'絞了綫。'"孫考(112 頁)也同有此説，并轉述杜穎陶的話道："若扮

脚者一時失智，忽移身向上場門行，轉至案後就座者，此爲背規距可恥。謂之反綫。事以綫言，君之言爲有理矣。'”常先生之説全用孫考。

（乙）“掛起來”、“掛上了”説。——馬説云：

又如一個角色，於一場演完後，不再上場者，術語謂之“掛起來了”。這説法顯然也是由傀儡戲來的，因爲傀儡在下場以後，照例是在後台掛起來的。

常先生也有此説，并云：

傀儡原是騎着傀儡馬的，人到門内時，便被提起掛上了。至今京戲的演員，演畢到後臺，稱爲“掛上了”。

是否果有其事，來歷如何，請專家詳考決定。馬先生還説：武劇中四將起霸。前三個逐一完畢，逐一面向内立，也是走的傀儡戲不絞綫的路子，行着“掛起來”的制度。我懷疑：這種“掛起來”何能前後臺不分？京戲内三將起霸先畢，面向内立，倘也算掛起來，那是把前臺當後臺用了。如《二進宫》内，徐楊已經入宫，李妃坐唱、徐楊背立，形式與起霸先畢的一樣，是否也算“掛起來”呢？京戲裏在臺上背立的很多，最好作通盤研究，具體解決。

（丙）“交綫”説。——常説云：

京戲……演員到後臺，又稱爲“交綫”。在提綫傀儡中，“交綫”便是停演這一個角色。

（丁）會陣開打説。——馬説云：

大而至於雙方會陣開打，各種把子、蕩子，幾乎無一不與傀儡戲的相同。

此事雖雙方相同,但誰"胎"誰"脱",還待詳考。憑文獻,五代時後蜀優人已"持仗爲俳優",借此作亂,可能以真刀真槍演武打戲了。戲劇本身的傳統中,此事難道又貧乏,惟有傀儡戲才能創造嗎?真人頭上身上,並無向上掛的許多綫,會陣開打的活動面分明大多了。傀儡戲連"内外場"一個簡單動作都怕絞綫,還能説會陣開打、把子、蕩子、没有防礙,反足爲真人的模楷嗎?真人有寬路不走,反走那被許多綫束縛住的窄路,去學傀儡武打,究竟是什麼道理呢?亟待有力的説明。

(戊)下場時向上一跳説。——常先生又云:

> 騎馬揚鞭的,走進"入相"的門邊時,照例必須向上一跳,因爲傀儡是如此的。

京戲内是否有如此情形。對不熟習的人説,也待證實。

(己)宫戲的關係。——常説又云:

> 清戲的前身是宫戲,宫戲即是傀儡戲。……提綫的演者是一群太監。……據一位舊日的滿旗王公説:乾隆年間還是如此。後來呢,這傀儡不能滿足封建主子們的享受了,就令太監自己代替了傀儡,出臺演唱。……雖是活的人,却多模仿着傀儡的動作,規行矩步,在臺上唱做。所以臺步成了定型,而人成了活的傀儡。在今天的京戲舞臺上,還時時可以看出傀儡形象動作的趣味來。

所述之事,時代很近,有關文獻不會消失,是非一查便明。照此説:清代京戲之前,雖有崑曲,彼此間並無承轉,所以常先生才若不注意崑曲與京戲間曾有血肉關係似的。此説也靠所謂成人肉傀儡的路綫,來決定戲劇的産生。孫考認其事在宋末,而此説認其事在清初。宋末所有倘屬實,則按之常情,我國戲劇早已因"肉影"而産生了。到了清初,此事就該不會再有了。清初既如此這般地另外産生了京戲,倘也屬實,則清宫太監在戲劇方面的功績不小!但由宋末"肉影"所産生的元代戲劇,

推到明代的傳奇院本，通通到哪裏去了？是在何時失蹤的？致使清初宮廷裏無戲可演，結果要憑太監又走傀儡戲的路綫，而另起爐竈，從頭創造呢？

齊如山《談昇平署外學脚色》(《戲劇叢刊》第三期)據《嘯亭雜録》述康熙時所設昇平署的經過及内容甚詳。曾謂初期演員皆係太監，但所演乃明朝舊戲。至乾隆時，用外邊人教太監以崑戲，機關已改名南府。當時已命文臣編種種承應大型劇本，始終無在宫中唱傀儡戲之説，更無除傀儡戲外，便無戲種可用，曾模仿傀儡去創造京戲的話。莊清逸《南府之沿革》(同上第二期)説，南府"歸四十八處都領侍太監管理，供奉演劇者皆太監，兼有外人，亦是承差人員，非業梨園者。所演之劇，只崑腔、弋陽腔二種。其戲文除崑腔雜劇院本外，多應節令之戲。"也未曾表示太監開始只演傀儡戲，反可看出京戲的開始，確是受了崑弋的影響的。照考據的常例，清昭槤(《嘯亭雜録》作者)及齊、莊二人的著作負責態度較强，"有一位舊日的滿旗王公"的話，負責比較不够，我們只好先聽前者的話，把後者的話存疑。

孫考曾説：

> 杖頭傀儡，今北京猶有之，謂之"托偶"。其傀儡較大，扮演時人物尤多者，謂之"大臺宫戲"。宋時所行，當是後一種，今北京已不見。

所謂"大臺宫戲"，應即常説中所謂"宫戲"。惟倘認宋時所行，不分宫廷民間，只有大偶，没有小偶，不知何據。總之：清宫演傀儡戲是應有的事，但説除此以外，其他便無所演，且京戲的産生是出於傀儡戲的，那就不敢遽信，静候專家探討以後，示我們以定案了。

五、結　語

王史等用以否定漢唐戲劇的原有種種不同之説，而因漢代正是角

觝盛行之時，唐代正是分朋競技盛行之時，對許多戲劇性的伎藝，乃一概指爲角觝或其餘風，是用雜技來掩入戲劇的領域。如今孫先生等主張從元南戲雜劇起，直到今天的秦腔皮簧等大戲止，通通出於傀儡戲影戲，也分明是將雜技來掩入戲劇的領域，不過態度不同。對那株象徵我國戲劇發展的大樹説：在其根幹部分所施，與在其枝頭花果部分所施，竟不約而同地，都結合了雜技來起作用，把問題變成雜技與戲劇之間的矛盾了。而經過這樣上下兩番措施以後，我國古代戲劇已頓爲減色！變成一件低能的、不會及時獨立建樹，又不會隨時自我發展的庸陋之事了。反過來，假如承認或相當承認漢唐伎藝在角觝範圍以外，確已有些戲劇的史實，而一面又毅然決然地撇開元以後戲劇中曾充滿傀儡戲影戲血液的説法，情形乃大不同：我國古代戲劇立刻變成一種能於及時獨立建樹，並能於隨時自我發展的高級藝術了！——此乃我國戲劇史上當頭的也是切身的一個關鍵問題。作者非常冒昧地連續在《戲曲、戲弄與戲象》一稿和本文内，竭誠有所貢獻。狂妄實所不免，惟有敬候國人指教。我認爲本文所提，不少是有關係的是非，而不是閑是閑非。寫上這麽長，或不至完全造成浪費。

在本問題中，南宋固然是時代的重點，但問題的正面，還依賴唐代的情形來充實，和近代的情形來印證。在過去討論戲劇史的具體問題中，似尚未曾有過一個事端，曾牽連到南北朝以來一千四百年這樣長時期的。因爲過去對戲劇雖曾限自南宋起，若對傀儡戲，却大家公認自漢末起。在這一問題面前，我感到對宋元雜劇、院本、戲文的探源工作説，都有好處；都已逼到一步，非趕緊深入、搞清楚不可，不容再含糊下去。尤其宋雜劇究竟算不算真戲，在孫考内有太過沉重的氣壓籠罩住它，處境太壞，在胡先生《宋金雜劇考》和本文内，它才初步被公平看待。希望海内專家出來多多裁定。更如《張叶狀元》的確切時代究竟如何，關係太大了，許多實際問題都等待它來解決。應該大家集中力量找資料，很快地把它的時代考定。元劇演出與表情科介的實況，近人已有歸納，似尚未至；可針對了是否出於偶影戲一問題，多加比勘，有所證實。——這是研究元劇的一個新課題。即以曲藝雜技説：如俗講、講唱、説話的一系，和舞隊、百戲的一系，都可透過本問題以精益求精地摸清底細。

我妄想本文能於向這多方面起了鼓促的作用。

除王先生有關著作外，我所依據的孫、馬、杜、常諸説，都見於他們幾年前或十幾年前的舊作，與他們最近的意見，可能已有很大的出入。而我對他們的新意見則一點不知，全憑舊意見來磋磨異同，且甚切至，實應多致歉忱。當靜候諸先生把新近的主張不吝道出，予以折證，破除了讀者之疑，料本文首尾所陳，必有不少是冒失的，多餘的，應該作廢。

以上除敬向中國戲曲研究院有一建議外，並曾列了七個請教專家的研究問題：一、全國各地傀儡戲影戲所用曲，與當地的戲曲之間異同如何？二、《張叶狀元》的確切時代如何？三、唐俗講與唐傀儡戲有關否？四、宋代已曾有"戲本"、"劇本"或"脚本"等名稱否？五、崑曲京戲内自贊姓名一事，若結合"背弓"等制度，有整個理論系統可尋否？六、川戲中的幫腔，有哪些作用與意義？七、王衡《真傀儡》雜劇内所見足以證明宋明兩代確有人演的傀儡戲否？——這些問題提出後，頗望有些寶貴的意見看到，嚶鳴已切，佇候友聲。

至於明知在問題範圍内的説法，如印度傀儡戲與印度戲劇之間的關係如何，大可供我國情形的參考，馬先生、周先生文内都曾提到。本文所以未曾涉及，正如王先生治戲曲，以"不知而作"爲戒；孫先生並説："不能而强言之，則徒勞無益。"(64 頁)我爲了不贊同多攀外國關係，去探討我國戲劇的來源，曾説過一句笑話："此事不必萬里尋親，但當滴血認父。"(王史認唐鉢頭戲可能出於後魏時離中國三萬多里的拔豆國)"滴血認父"指的元雜劇有絶世的文學，明崑曲有精美的唱腔等等，皆譬如是其血液，可覓宋末傀儡戲影戲的脚本和曲譜來，作爲假定的亡父之骨，將那種血液滴上幾滴去，看究竟滲不滲，如果滲，才算元明戲劇認着親生的爸爸了。惜乎這種脚本與曲譜，如今尚未發現，這辦法暫不能行，不過主張一切要多多踏實、核實罷了。

（原載《戲劇論叢》1958 年第 1 輯）

唐代“音樂文藝”研究發凡

一

唐代音樂頗盛，詞章頗盛，伎藝頗盛。凡結合音樂之詞章與伎藝、兹簡稱曰“音樂文藝”，訂爲此項研究之對象。

唐代音樂，應分雅樂與俗樂兩部。俗樂包含朝野所有之燕樂。其小部分介乎雅、俗之間者，如琴曲，如雅樂之採用大曲、曲破等。宜劃入俗樂範圍。

詞章凡結合音樂者，不外是歌辭，或稱“曲辭”。而所謂“結合”之義則甚重要，乃詞章之字句、平仄、叶韻、感情等，與音樂之抑揚、曲折、節拍、感情等，契合爲一體，構成一曲調，共戴一名稱。“歌唱”並非“吟哦”，“結合”不僅“配合”。若在詞章吟哦之中間或後面，配合適宜之音樂，以相應和而已，是“配合”，非“結合”。

歌辭在形式上，顯然有齊言與雜言之别。齊言指詩，而雜言指宋以後之所謂“詞曲”。在唐，二者同稱“歌辭”或“曲辭”。“辭”或作“詞”。詩，同樣可以充曲辭，且爲量甚多。曲辭或曲子辭，並不以長短句爲限。詩與詞曲在形式與作用上分判而對立，乃宋以後之事，唐並不然。——此一概念必須確立。最顯著者，如皮日休《論白居易薦徐凝屈張祜》，曰：“祜，元和中作宫體詩，詞曲豔發。”

唐代伎藝，除音樂外，按諸理論，宜有歌舞、講唱、戲劇、角觝、百戲，及雜伎、雜耍等。但今所流傳之唐講唱内，僅見變文；而所見變文之韻語中，迄今尚未發現有如上述之曲調名稱，亦未見其句法組織中，有形成一定之格調者。作五絶、五律、七絶、七律諸詩體者除外。其與音樂

之關係，是否有如上文所述之"結合"，尚不可知。擬俟他日另有發現後，再爲研究。而百戲、雜伎等與音樂之關係，大都膚淺配音而已，白居易《立部伎》所謂"擊鼓吹笙和雜戲"是。與上述之"結合"異，故亦不入研究。此外，在唐人社會生活中，尤其知識分子階層，却廣泛流行筵席間之酒令。其令之本身，固格律嚴密，技有專長，且凡有歌辭者，又皆入曲調，結合樂舞，謂非伎藝不可得，故屬之此項研究範圍。最顯著者，如張鷟《游仙窟》内有舞"著詞"一首，六言八句。

唐代歌辭，雖無唐人所編之專集或選集流傳，而從盛唐至五代，竟有五百至一千首之多，存在於敦煌石室之卷子中。其來源有本屬於西陲者，有傳自京、洛各地者。内如《雲謡集雜曲子》一卷之編訂時代，遠早於西蜀之編曲子詞《花間集》。其曲調在表現初期形成之特徵，文字多帶民間真樸之風格；而内容廣闊，體裁新異，尤非五代以後之曲辭所曾見。故敦煌曲之存在，乃此中一件突出之事實，應於研究專題内占一獨立單位。

循上所引之端緒，初步擬定此項研究之編著計劃如下——

《教坊記》整理——此書於研究唐代音樂、伎藝，頗開門徑，不啻鎖鑰。整理之稿，名《教坊記箋訂》。

盛唐太常寺、大樂署所掌樂曲曲名整理——指《唐會要》三三所載之曲名表。成稿後當附見於末一種"全面理論"内。

《羯鼓録》整理——稿名《羯鼓録箋訂》。

《樂府雜録》整理——稿名《樂府雜録箋訂》。

敦煌曲理論——曲内齊言雜言並見，稿名《敦煌曲初探》。

敦煌曲辭著録——稿名《敦煌曲校録》。

唐聲詩理論——詩指齊言，稿名《唐聲詩》。

聲詩格調著録——稿名《聲詩格調》。

聲詩歌辭著録——稿名《聲詩集》。以上三種，簡稱"聲詩三稿"。

唐詞理論——以雜言爲限，稿名《唐詞説》。

唐詞格調著録——稿名《唐詞格調》。

唐詞著録總結——稿名《全隋唐五代詞》。以上三種，簡稱"唐詞三稿"。

唐大曲理論及著録——伎藝爲歌舞類，稿名《唐大曲》。

唐變文理論——伎藝爲講唱類，稿名《唐講唱》。

唐戲劇理論——伎藝爲戲劇類，稿名《唐戲弄》。

唐著詞理論——伎藝爲酒令類，稿名《唐著詞》。

唐代琴曲及雅樂理論——成稿後當附見於末一種“全面理論”之内。

唐代“音樂文藝”全面之理論——就上列十五稿所具種種結論，再有所總結，並略補其所未備，稿名《唐代“音樂文藝”》。

《教坊記》今日之傳本，雖殘剩二千餘字，但其時間代表初盛唐，其述伎藝兼及音樂、歌唱、舞蹈、戲劇、百戲。所見三百餘曲名中，將雜曲與大曲分列。雜曲内包含歌曲、舞曲、戲曲、傀儡戲曲、鼓曲、琴曲等；大曲内亦包含舞曲、戲曲及與雅樂有關之部分。敦煌曲所有調名見於此書者，且達敦煌曲全部調名百分之六十五。若得此書之原著足本，加以闡明，於唐代“音樂文藝”之綱領便不難掌握，故指爲全部研究之鎖鑰。

欲備陳樂、辭、伎三面之義，宜兼有理論、格調、詞章等多面之事。理論爲重，詞章次之，格調其末。因於格調所能爲者，比之清初《詞律》、《詞譜》之業，今日雖已有進，仍不能擺脱從文字追求格律之一定局限，作用不大。若詞章之著録，在新近發現之辭則注重訂訛，在舊傳之辭則注重定體，並求博採。隋唐詞、聲詩、大曲、著詞之所有，雖皆舊辭，而訂入新體，又另有其新意義存在，需要闡明。

二

此項研究中，較之過去同性質之研究，可認爲惟一特點者，僅在“趨向全面”四字而已。例如從結合音樂一點出發，即較專門主文而不主聲之研究爲全面。鄭樵《通志》“樂略”正聲序論，曰：“古之詩曰‘歌行’，後之詩曰‘古’‘近’二體。歌行主聲，二體主文。詩，爲聲也，不爲文也。”①

① 今校：“正聲序論”，原作“序”，今據中華書局 1995 年版《通志二十略》改。

於音樂外，兼重伎藝，即較過去專門詞樂之研究爲全面。上起隋代，下迄五代，即較偏信中唐以後始有長短句者爲全面。確認齊言、雜言，在充歌辭上有同等地位，即較偏信詞曲之限於長短句辭體者爲全面。考訂唐戲之種種，即較不承認唐代有真正戲劇者爲全面。……因從多方趨向全面之故，自可得歷史上更多之事實，互相印證，掌握真象，乃有以改正過去因偏向而形成之誤解，并彌補其因偏向而遺留之缺陷。

此項研究可以預期之作用與成果，首爲闡明我漢民族在其所有之文化中，已能創造以音樂爲中心之各種綜合藝術，次在此種綜合之成功，究於何時堪稱發達，其深廣之度爲如何，予後世之影響爲如何。兹就初步已得之結論看：此項文化活動，實以唐代最爲開展；且對發展之全部過程言：在唐，已經樹立一顯著之中堅地位；後此之宋詞元曲固基於此，即宋戲元劇亦基於此，各種民間伎藝亦基於此。並可由此上溯漢魏六朝所有之此類綜合藝術，而求其自漢以來，全部發展之確實經過。同時説明我民族於音樂、於歌舞、於講唱、於戲劇等伎藝，均有其自發獨立之創造能力與精神，初非事事因人而成，事事後人而有。設使類此之論證果確，對我國之文化史應不無貢獻，於音樂史、文學史、藝術史、戲劇史等，自並有其重要之獻替。

此種趨向全面之研究，祇須稍稍深入，便可覺察上述所謂偏向之誤解與缺陷者，自宋人起，即已不免，可舉最顯著之一例以明之：郭茂倩《樂府詩集》一書，正是紀録我國漢以來所謂結合音樂與伎藝之詞章者，在與彼同性質之總集中，郭書價值特高。其内容分郊廟與燕射之歌辭，鼓吹與横吹之曲辭，相和歌辭，清商曲辭，舞曲、琴曲與雜曲之歌辭，近代曲辭，雜歌謡辭及新樂府辭，共十二類，亦正是趨向全面之表現。但試問：後周趙上交等三人所輯之《周優人曲辭》二卷，郭氏不應不睹，何以集内一首不録？即或謂此種曲辭中無五代以前人之作，已在其書原定之範圍以外，但彼《舊唐書・李實傳》内所載成輔端之戲辭，郭氏亦不應不睹，何以集内亦不録？向使郭氏重視唐五代社會之現實，集内更進一步，在原有之“舞曲歌辭”後，增闢“戲曲歌辭”一類，而舉當時所得見之古戲辭以充實之者，自今人眼光中看來，將屬何等可驚可喜之事！蓋今人居千載之下，倘得讀其先民於七八世紀、甚至更早時期所作之戲

辭,從而推想當時之劇本爲如何也,演出爲如何也,在估計我民族文化發展之能力方面,將如何更加自信與自慰! 尚何致使人誤會我國無十三世紀以前之劇作家,又何至强指"人爲戲"是從"物爲戲"傀儡戲及影戲。蜕化而出,或誤認元劇是直接受梵劇之影響而始有? ——此郭氏之業,雖範圍已比較寬闊,而終於未臻歷史上此事已有發展之全面,遂爾遺誤今人不淺也。郭集僅在五十六卷後,附見宋齊"散樂伎辭"三首而已。

郭氏所業未能全面之弊,猶不止此也:其書内雖專録結合音樂與伎藝之詞章,但於孰是歌辭,孰非歌辭,尚多不辨,致誤認王建詠《霓裳舞》之絶句爲《霓裳舞》曲之歌辭,誤認張祜詠"熱戲"之絶句爲"熱戲樂"此三字本非曲調名。之歌辭。類此情形,不一而足,實予讀者迷惑不甚。郭氏蓋於"近代曲辭"内之唐代聲詩一體,未經深切研討,然後方有此失,乃其所業未曾顧到全面之一較大缺陷! 郭氏於唐人詞調,在"舞曲歌辭"、"雜曲歌辭"及"近代曲辭"三門所收,總不過唐人詞調全數之什一而已。雖重要若温庭筠詞所用之諸短調,郭書亦概遺不載,誠所不解! 是又其於雜言歌辭體認不全之一種病象也。

他如洪邁《萬首唐人絶句》内,曾將玄宗時蓋嘉運所進之大曲歌辭多套悉予分拆,以補充五、七絶之數;而於原大曲辭之組織如何,總數如何,不留絲毫紀載,以致今日無從稽考。是於唐人絶句之流傳,洪氏雖爲有造,若於唐代大曲之流傳,洪氏直破壞耳! 洪氏於唐代之種種文藝,祇正視其一,而略不顧及其二。對於其原具音樂性者,削之使入徒詩、啞辭,廢其主聲之本,而專一主文,何其偏歟! 王灼《碧雞漫志》多考唐代雜言詞調,於齊言之聲詩,祇於其書開端處有總述,並不具體,未與雜言詞調作等量齊觀。如唐人之歌詩本事或其資料,今日至少猶見百條以上,而王氏在數百年前祇及十餘條而已,何歟? 雖曰書有體裁,不在鋪敘,究覺唐人歌詩之業,並未能早數百年,就王氏之時即予考明;遲至今日,文獻零落,條件已大不同,暗中摸索,所得益鮮,爲失時矣! 朱熹立説,謂就詩樂之泛聲,填以實字,便是長短句,在朱氏並非全面覈實以後之鄭重肯定也。而後人見其説簡,信爲可以了事,爭取作詞體惟一之起源説,遂亦以偏概全,入歧不返。總之:趙宋於時間上踵接五代,宋人於先朝文獻,濡染最多,宜得真傳,以遺後世,庶幾無病;而不圖在諸

賢所業之中，竟有適得其反者，豈非憾事！

近代學者涉獵此事，以王國維爲早，取徑亦較寬。王氏既成《宋元戲曲史》，同時並考唐宋大曲，又輯五代詞二十餘家，正以唐宋元三朝所有結合音樂之詞章、伎藝爲其研究之對象，初非局限於一時一事或一人一體而已。惟王氏於唐代聲詩與戲弄二體，均未深討，遂認音樂、詞章、伎藝三事之結合，開始孕育變化於宋代，致構成許多誤解。例如信唐人之歌詩不足與元人之唱南北曲並論，信戲曲之演故事，惟有套曲或大曲方爲適合等，乃失却我國戲曲之真源。四十餘年來，依倚王氏爲説者，大抵迴旋於類此之偏向中，其與歷史事實多方乖忤，可概見矣。

三

雖然，如上所列之編著計劃，不過對趨向全面，已有此意識與試探而已；不必一經計劃，其事即果臻全面也。欲其果臻全面，除計劃本身必須精確外，尤賴研究者之學與識有以舉之。玆事雖小，却未見其易。先略言計劃本身——

上文已云：唐代講唱之確實有曲調、唱曲辭者，資料尚無所覩，有待於新發現。而以唐人音樂生活之活潑，與夫文藝應用之繁茂，謂除歌舞、講唱、戲劇、酒令四端而外，唐人便不復有他種真正結合音樂與詞章之伎藝存在，殊不敢信。羅庸、葉玉華既述唐代之著詞，十餘年來，似並無人注意。羅、葉二氏於此，果爲從事有系統之研究而發現歟？抑於不經意中偶然得之？未詳。安知他日不復有如二氏之收穫於著詞者，而別有所得歟？——此乃計劃之果臻全面即爲不易也。

余不學，固不知詞章，不知伎藝，更不知音樂。故上述之研究對象，僅限於曾經結合音樂之詞章與伎藝而已，若音樂本身，初未敢列，顯然即其不全面之處——一也。海内外研究隋唐燕樂者已不乏人，今後願其就結合詞章與伎藝一點，對於唐代燕樂有更深切之體認。若余所爲，因外行故，雖未涉音樂本身，但或可對内行所爲，作一種旁面之贊助耳。

在余所爲之實際工作中，因不學與無術故，祇有向故紙堆中，尋摘

有關資料,加以聯繫與推論而已。若離開書本,便一無所有。故面對敦煌曲之樂譜與舞譜等實物、實事,則一籌莫展,但拱手期待並世專家,有以早日啓其秘奥,俾唐代樂舞之聲容重現於今日,余以寄望殷切之人,幸得恭逢其盛,不勝鼓舞而已;其不容指余之研究爲已達全面,自更無待言——二也。雖然,使余之紙上談兵果能“談言微中”,足以解紛一二者,於彼解決實際問題之盛業,或亦略得依附,從而參預榮寵。竊恐談兵無益於疆埸,徒亂彼秉符節者之主宰,則多一事誠不如少一事矣。

唐代音樂與伎藝,一部分來自西域,一部分曾流入東邦。西域來者,尚有其更西之遠源,事頗荒渺,不易得其詳確。彼東邦所受,有謂至今尚流傳者,竊恐名稱雖存,而實質早變:二者均待通曉有關外國之古今文字者,於各國之原記載中,有所徵信,然後裁以炯識,庶得真詮。余於此中,每每妄參末議;因不通外文故,全無原記載或原資料爲依據,則又何從云全面乎!——三也。余曾主“知己先於知彼”之説。彼與己,有先後則可,缺一則不可。願海内碩學,於此留意致力,俾中外兩方之基本資料,得有機緣相值一處,而互勘因果。凡如余之僅能鑽研“國故”而已者,設若果有真實之收穫,當可以與“知彼”者交易所有,融爲定論,貢獻國人。竊恐昌言“知己”,而余之所知於“己”者實際終於有限,或太瑣屑,不得要領,斯爲慚悚耳!

近日病考據之業者有二。一曰:爲考據而考據,别無作用。在本研究中,倘果如上文所述,既足以闡揚我民族之文化特點,並於文化史、文學史等有所獻替,應已不是無的放矢,未知事實上已可免此弊否。報紙載:挪威報紙評論我國古典歌舞劇,曾曰:“藝術是怎樣能够把幾千年、幾千里,聯結起來。”此語足爲吾人研究古伎藝者説明意義。二曰:搬弄奇書秘本,考覈異文,餖飣瑣碎,無當於大體。余於所業,取材向極平凡,皆得諸眼前習見之典籍,從無奇書秘本,足資矜炫,此失或亦未犯。雖然,奇書秘本所在,有具極大之作用者!遑遑求之,惟恐不及,實未容一概抹殺。如清初猶傳之足本《教坊記》,明代猶傳之足本《醉鄉日月》,原編之《樂府雜録》、陸羽之《教坊録》,近世被倫敦劫藏,内容猶未公表之敦煌卷子等,在在與本業有莫大關係,余皆不及寓目,尤爲研究中之不能全面處——四也。此類文獻,他日設有發現,無論多寡,必皆足以

增益余業之所不逮，不勝其企望矣！

綜上所述，可知此項研究之初步計劃與個人嘗試，誠然在此，若其真正之完成，則猶俟他日，並俟他人，未敢妄自期許。衰年力絀，不能爲更有用之學，於此小圖，猶恐難遂，用先就普通易得之資料，將理論部分粗粗成稿，以立端緒，然後再多面深入，逐步修訂。玆值《教坊記箋訂》初稿印行之始，爰發其凡，就正國人。嚶鳴已切，友聲宜聞：或糾繩大體，證明其事果當爲；或商榷條貫，俾入手便準，精力不至枉費；或擴展範圍，建分工合作之約；或多方增益其所不能，使接近於全面之時期並不過遠：皆愚所至幸至祝者耳！

一九五六年，丙申端陽，半塘草於成都。

（原載《教坊記箋訂》，中華書局 1962 年版）

蕭衍、李白《上雲樂》的體和用

個人認爲梁武帝的七首《上雲樂》辭，和陳宣帝時謝燮的一首《方諸曲》辭，都是戲曲，周捨和李白各一篇《上雲樂》都是奏伎前所朗誦的致語；認爲《上雲樂》是我國第六世紀所形成的一齣歌舞戲，演王母和穆天子的故事，梁天監、陳太建、唐上元都曾演過，都在建業或金陵一地。認爲這齣歌舞戲對後來戲劇的發展，這八首戲曲對後來長短句詞的形成，都有鮮明的關係；這兩篇致語内，含有不少百戲的情形，尤其李白的一篇有濃厚的道家思想，和蕭謝八曲的演神仙故事是統一的，並可能暗示着一些幻術的表演；其託體和含義如何，過去未曾深究。——這一些看法的依據如何，説得通否，兹作初步探討，敬候指誤。

一、戲的形成和演出

距今約一千四百五十年前（梁天監十一年，公元五一二年），我國長江中游如荊、郢、樊、鄧等地先流行一種簡單的歌舞戲，至少表演了衆仙聚會，唱的是當地的“西曲”（《樂府詩集》五〇）。此戲逐漸傳到下游金陵，頗爲權貴們所愛好，連梁武帝蕭衍也很賞識。可是對那西曲的唱腔聽不來，乃命樂令吴安泰改爲“江南吴聲”（《通典》一四五）。這種江南唱腔，自漢晉以來即已流行，到劉宋時新歌迭起，朝野風行，甚至反映到謡諺内來説：“江南音，一唱值千金！”（《古謡諺》七八。兩句本是歌辭的和聲）到蕭梁時，金陵人顯然還是愛聽這個，據説其腔調節拍、送聲和聲等，和西曲都不同。吴安泰是個很懂音律又善歌的人，特爲此戲編了一組樂曲，共十四支曲子（並非套曲），依據戲内的故事，命名《江南上雲樂》。蕭衍親自“按聲填詞”（確否蕭作難辨，這點並不重要），以西王母

和穆天子爲主角，搬演瑶池會和金丹會等情節。惟詞僅流傳七首，相當樂曲的半數，也許不全。每首有一小名目如《鳳臺曲》、《桐柏曲》之類。除樂曲和唱辭外，對此戲的他方面，料也曾就西曲的基礎加過整理，然後正式列入元旦慶典所演奏的伎藝節目中，作爲三十四"設"之一（凡有行動表演的節目方稱"設"。三十四設外，另加奏樂十五次，全部共四十九單位，《上雲樂》列在第四十四，見《隋書》一三）。情形特殊的，是在戲前配上一幕帶象形雜技的胡舞，扮了一個半人半仙的主脚，叫"老胡文康"；胡舞過後，才演中國式的歌舞戲，而胡舞内那位主脚又過渡入正戲，作爲衆仙之一，去赴瑶池等會。此一節目的全稱非常累贅："寺子導安息孔雀鳳凰文鹿胡舞、登連《上雲樂》歌舞伎"（"寺子"可能指太常寺的帶隊人員）。顯得此戲的結構很複雜，前所未見，後也無聞；其中問題有待研究的，也就跟着複雜起來。當時由周捨作了一篇開場前的致語，對蕭衍頌了"聖"，雖也是韻語，却並非歌辭。傳本在語前也列着"上雲樂"三字，因此這三字的含義也複雜起來：或指音樂，或指致語，或指戲曲歌詞，或指全戲；唐人還有用來指其他體格的散詞的。

距天監時首次演出後約七十年，到陳宣帝太建十二年（公元五八〇年）左右，仍在金陵，可能又曾演了此戲。因當時的詞臣謝燮也傳下一首《上雲樂》的唱辭——《方諸曲》（《樂府詩集》五一），句法平仄叶韻等，竟和蕭作七曲内的《方諸曲》一模一樣。所演故事也在《穆天子傳》内，惟情節非蕭作七曲所有，説明七曲或尚非戲情全部，可能還有逸辭。謝燮這首《方諸曲》既演故事，又嚴格遵用了那七十年前一首戲曲的格調，其亦爲戲曲，並不止這一曲而已，也就可知了。

陳僧智匠《古今樂録》説："《方諸曲》，《三洲》韻。""三洲"指《三洲歌》，是商賈所唱的一首情歌；吴安泰曾採其腔入《江南上雲樂》，而换上一個帶神仙色彩的名目《方諸曲》（《樂府詩集》四八，"方諸"是能將月光化爲甘露的方形仙盤）。今傳《三洲歌》的和聲是"歡將樂共來，長相思"。蕭作《方諸曲》的和聲也是"方諸上，可憐歡樂長相思"。弄得神仙生活中也離不開俗情的相思，這就是智匠的話："《方諸曲》，《三洲》韻"了。《上雲樂》的戲和曲内，飽含道家思想，演神仙故事，大部分雖很唯心，但吴安泰製樂，能向民間取材，並不全走虛無一路，應是《上雲樂》尚

未脱離現實之處,算好的一面。

太建間演出後,此戲便消息沉沉了。直到一百八十年後的唐肅宗上元二年(公元七六一年),在金陵又曾演過此戲。此事的中心人物到此已變成李白了,因主要資料是他寫的那篇《上雲樂》致語。認它爲致語,究竟靠得住否？寫作動機如何？全篇主旨和各段含意如何？寫作時間地點,也就是此戲演出的時間地點如何？……有着一系列的問題待解決。

李白這篇韻語,雖和梁周捨的那一篇體裁完全相同,都帶着"頌聖"的話頭,但各頌各的"聖",情況不同,不容抄襲成文。兩篇同是"主伎"的應用文,後作絶不是"主文"的擬前作的樂府。宋以來很多人把它當擬古樂府看,而抽掉它的現實性,是錯誤的。李白集中還有《夷則格上白鳩拂舞辭》、《設辟邪伎鼓吹雉子班曲辭》兩篇,和《上雲樂》一樣,都是梁三朝樂三十四設中的舊曲,梁伎唐演,梁曲唐唱,都是"主伎"的現實作品,而不是"主文"的擬古樂府。三篇一組,這項是非應該同爲進退,很可幫助説明問題。李白在《上雲樂》内頌聖説:"陛下應運起,龍飛入咸陽,赤眉立盆子,白水興漢光!"將肅宗的定亂和繼統,比作漢光武的中興。但黄錫珪編《李白年譜》指實"入咸陽"是郭子儀收復東京,便將這篇致語的寫作時代編在至德二年(公元七五七年)冬,是李白因事繫獄出來後,在潯陽所作,這就有問題了。正因黄氏把此篇致語錯看作擬古樂府,是作者悶坐書齋,無聊消遣的東西,不想到它是"即事而作",動機在適應當時伎藝演出需要的。設若改换方向,循這一需要去推想,像"……胡舞登連《上雲樂》歌舞伎"這樣一種大規模的中外兼備的伎藝表演,一定非有充實的物質設備和技術較高的演員人才不能辦到。那麽估計演出地點,與其説是較小的地方如潯陽,就毋寧説是較大的都會如金陵,要靠得住些了。唐代金陵並未遭遇大兵燹,憑了歷朝舊都的形勢衝要,仍是當時的東南重鎮。李白在所作《金陵歌》、《金陵三首》、《留别金陵諸公》等詩内,對金陵地方稱揚備至,所謂"地即帝王宅,山爲龍虎盤","至今秦淮間,禮樂秀群英"等語,毫不浮誇。黄錫珪編年譜,列出上元二年春李白第五次客居金陵,是年秋第六次客居金陵,寶應元年(公元七六二年)秋第七次客居金陵;再下去情形已大變,肅宗和李白,

也就是“陛下”和詩人,先後都死了!致語的那樣“頌聖”已不可能。故這次演出只有在李白最後淹留於金陵的兩年之間,即公元七六一和七六二年,不會早在五年前。希望有人就現存的金陵古志書或其他文獻中找點材料,證明這一推想的得失。

梁既有周捨的致語,又有蕭衍的七首歌辭,資料最完備;陳雖無致語,却有一首性質明確的歌辭;唐雖無歌辭,却有一篇内容不平凡的致語。因此,説這三朝都曾在金陵演過《上雲樂》是不虛幻的。就唐説:中唐詩歌小説對當時“神仙道化”一科的伎藝表演,描寫得活靈活現的材料特别多;我們知道:唐朝對於前代的有名伎藝如《蘇莫遮》、《蘭陵王》等,無不全盤繼承下來,加以發揚光大,從無加以省略,使其苟簡萎縮的。所以李白的致語既已證實《上雲樂》前半的胡舞確曾演出了,那後半歌舞戲既是前代赫赫有名的,唐代照樣演出,甚至演得更好,都很可能。

二、故事和唱辭

問題最扼要、會成爲爭論焦點的,是《上雲樂》歌舞伎究竟曾否演故事。設若演故事一層不能落實,其他的話任憑怎樣説,都屬枉然。過去大家被周李兩篇仿佛樂府體的《上雲樂》閃花了眼,便把蕭謝八曲的内容擱在一旁,未曾深入探討,於是只知《上雲樂》的表演在外國舞,而不知其重點實在後面所有的中國戲。按諸周李兩篇内容確無故事,那種帶有象形雜技的外國舞又確乎不能算戲劇,所以事實真象始終未明,毛病在研究的方向不準確。如今將這一錯誤的趨向用力扭轉:先從蕭謝八曲求故事的落實,看看結果怎樣。

未談八曲之前,先要認清歷史上的一種大情勢:西王母和穆天子的傳説興於周,盛於漢;已編成許多故事,像形爲畫圖,刻石流傳,神秘中帶着浪漫。其開始由一般藝術形態演進爲戲劇人物形態,怕不會遲到第六世紀初,在晉戲中也許已有了。傅玄詩:“雷師鳴鐘鼓,風伯吹笙簧。西母出穴聽,王父吟東厢。”已儼然是戲劇故事的規模和舞臺表演

的形像了。再向上提:這類神話劇在漢代已大致成熟。張衡《西京賦》説:"總會仙倡,戲豹舞羆;白虎鼓瑟,蒼龍吹篪。女媧坐而長歌,聲清暢而委蛇;洪厓立而指麾,被毛羽而襳襹。[①]"女媧、洪厓的故事既早已搬上舞臺,西王母、穆帝的故事有何不可繼續搬呢?漢伎"總會仙倡"的真象如何,在我國許多戲劇史家心上還是一個疙瘩,不敢遽信它已是戲劇。這疙瘩不除不行,對漢以後許多有關神話劇的問題就得不到確解。明朱權列元雜劇十二科,爲何當頭第一科就是"神仙道化"呢?此科較早較明朗的實例,在宋有《宴瑶池爨》;在元有鍾嗣成的《宴瑶池王母蟠桃會》,失名的《瑶池會》、《蟠桃會》、《八仙會》、《王母祝壽》等;在明有朱有燉的《瑶池會八仙慶壽》、《群仙慶壽蟠桃會》、《蟠桃女詩酒得金丹》、《吕洞賓花月神仙會》等;失名的還有《西王母祝壽瑶池會》、《衆神仙慶賞蟠桃會》、《祝聖壽金母獻蟠桃》等等。這些古劇内容太不現實,很覺無聊,惟在戲劇史内所謂"總會仙倡"和"神仙道化"的源遠流長方面,它們還能説明一些問題。如今試從紀元前約一百年的"總會仙倡"出發,向下沿,沿,同時又從十三世紀的"神仙道化"出發,向上溯,溯,差不多到達中點處,所觸着的正是那第六世紀之初就開演,以帝母爲中心人物的《上雲樂歌舞伎》。這一伎在我國戲劇史的大情勢中,剛剛處在這樣一個關節上面,它本身究竟已否進入了戲劇範圍?問題的解決就更覺迫切了。

這裏簡截了當,將整理過句格的八曲抄在下面,指出情節;對蕭衍七曲並照假設的新次序來排列,而把趙宋以來相傳的原次序用數字注在曲名下,以便比對——

梁蕭衍作《上雲樂歌舞戲》唱辭七首

《方丈曲》(三)方丈上,峻層雲。挹八玉,御三雲。金書發幽會,碧簡吐玄門。至道虚凝,冥然共所遵。(王母發簡邀約衆仙,衆仙應邀赴會)

① 今校:"女媧"、"委蛇"、"被毛羽而襳襹",上海古籍出版社1986年版《文選》,作"女娥","蝼蛇"、"被毛羽之襳襹"。

《方諸曲》(四)方諸上,上雲人。□□□,業守仁。攙金集瑶池,步光禮玉晨[1]。露蓋容長肅,清虛伍列真。(和)方諸上,可憐歡樂長相思!(點明會所,又寫了赴會者肅容列伍的情況)

《玉龜曲》(五)玉龜山,真長仙,九光耀,五雲生。交帶腰分影,大華冠晨纓。耇如玄羅,出入遊太清。(和)可憐遊戲來!(衆仙服飾之盛有如交帶華冠,威儀之盛有如雲生光耀。"玄耇"即指胡舞主脚老胡文康,也參列仙班,一同赴會)

《桐柏曲》(二)桐柏真,昇帝賓。戲伊谷,遊洛濱。參差列鳳筦,容與起梁塵。望不可至,徘徊謝時人。(和)可憐真人遊!(穆天子是王母所邀的一位特客,他登場時仙樂相將,清歌繚繞。中途他會俯視伊洛,覺人事全非,不勝感慨)

《金丹曲》(六)紫霜耀,絳雪飛。追以還,轉復飛。□□□□□,九真道方微。千年不傳,一傳裔雲衣。(和)金丹會,可憐乘白雲!(衆仙飛舞嬉遊,共有事於金丹,應爲劇情的最高峰)

《金陵曲》(七)巡□會,迹六門。揖玉版,登金門。鳳泉迴肆□,鷺羽降尋雲。鷺羽一流,芳芬鬱氛氳。(和)勾曲仙,長樂遊洞天!(巡會,迹門,迴泉,降羽,流芬,乃特寫王母)

《鳳臺曲》(一)鳳臺上,兩悠悠!雲之際,□□□。神光朝天極,華蓋遏延州,羽衣昱耀,春吹去復留。(和)上雲真,樂萬春!(王母與穆帝惜别。朝天即罷,華蓋不前;春吹悠悠,流連難去,全劇告終)

陳謝爕作《上雲樂歌舞戲》唱辭一首

《方諸曲》望仙室,仰雲光。繩河裏,扇月旁。井公能六著,玉女善投壺。瓊醴和金液,還將天地俱。

如此整理字句,重排次序,並作種種體會,原不過爲展開討論時申一家之言,立一個具體目標出來,便於切磨而已,並非以擅改古辭,混淆真

---

[1] 今校:"禮",原作"理",據中華書局1979年版《樂府詩集》卷五一《清商曲辭》改。

象,來勉强别人信從。兹就曲名和曲辭中所見的人地事物略談幾項,幫助説明故事:玉龜山即群玉山,乃王母所居,見《山海經》。《桐柏曲》内"帝賓"即指穆天子,《穆天子傳》三:"吉日甲子,天子賓於王母。"元蕭士贇注李白詩:"樂府神仙二十二曲中有《上雲樂》,亦曰《洛濱曲》。"正因《桐柏曲》内的本事而得此名。惟《上雲樂》所演的情節很廣,它是全伎的正名,不能以《洛濱曲》爲别名;這三字只能算是小名目《桐柏曲》的别名。唐人《纂異記・嵩岳嫁女》篇内,有王母對穆天子發的一段感慨道:"瑶池别後陵谷幾遷移!向來觀洛陽東城已坵墟矣!定鼎門西路忽然復興市朝,云名利如舊,可以悲歎耳!"[①]與《桐柏曲》内"戲伊谷,遊洛濱"的情節正合,也正是"望不可至,徘徊謝時人"的一種情緒。謝燮辭内"井公能六著",見《穆天子傳》五:"是日也,天子北,入於邴,與井公博,三日而決。"……據此種種,《上雲樂》歌舞伎是否演故事,演什麽故事,已屬顯然,不知還有須爭辨的否?説全劇有發簡、赴會、容耇、感洛、傳丹、六博、遨遊、降羽、惜别諸情節,不知還有根本問題否?即使依照七曲相傳的原次序不改動,也不能抹殺掉其中所含故事和情節的本質。至於對這八曲的字句解釋、文義剖析,按照道家的文獻詞彙去追求,是不難搞通的,問題不大。

於此不妨舉幾家時賢不同的意見來比照一下,事情真象便格外明白,辨論也更易展開了。周貽白先生在《中國戲劇的起源和發展》等文内,屢次指《上雲樂》説:"曲詞大意,係指神仙境界,歡樂無極。雖或爲配合舞蹈的唱詞,但毫無情節可言。……決不能算作後世優伶演劇之始。同時也無須因《上雲樂》係帝王作詞,而把不具故事情節的歌舞,從而聯繫到中國戲劇係創自宫廷方面去。"他承認蕭衍七曲是舞曲,不是戲曲,只配合舞蹈,並非配合戲劇表演;説七曲内不具故事,毫無情節,故其伎決不能算演劇。這與上文所指蕭謝八曲内曾演我國戲劇史上傳統的神話故事,且有着一大串情節之説出入太大,是非究竟怎樣,最好

---

① 今校:此段文字,中華書局1961年版《太平廣記》卷第五十《嵩岳嫁女》作:"瑶池一别後,陵谷幾遷移。向來觀洛陽東城,已坵墟矣。定鼎門西路,忽焉復新市朝云。名利如舊,可以悲觀耳。"

候周先生看到此説以後，提出新駁論來再談，將更踏實些。至於蕭梁製作《上雲樂歌舞伎》時，已如上言：無論樂曲和情節等，都取材於發生在前的民間戲和民間曲；中國戲劇本非創自宫廷。説到“後世優伶演劇之始”也没有誰能認定就在梁戲《上雲樂》，因梁戲之前，漢魏早已有很像樣的戲劇了。單單西漢“總會仙倡”裏那種規模宏大、效果逼真的舞臺布景就了不起！實在無法把它排拒到戲劇以外去；到蕭梁演《上雲樂》時，這類戲劇布景效果該不會完全失傳，或已經退化吧。

鄭振鐸先生的《中國文學史》在論我國戲劇起源時，曾主張極端的“輸入説”(此三字乃鄭氏原文，認爲我國最初的戲劇乃舶來品)：“我們要……確切知道：一切六朝隋唐以及别的時代的弄人的滑稽嘲謔，決不是真正的戲曲，也決不是真正的戲曲的來源。”他於滑稽嘲謔範圍外，不再考慮六朝隋唐尚有歌舞戲曲，於弄人範圍外，也不再考慮六朝隋唐尚有優人。——門關得很緊，地掃得很乾浄，一面堅了壁，一面又清了野，確乎教人不易入言了。但如上文所談《上雲樂》的種種情況中，正有六朝隋唐的一本戲曲在，正有我國戲曲的真正來源在，六朝隋唐間，如金陵地方，必已具備了許多技術較高的演戲人才在(周捨致語中所描寫的半人半仙老胡文康及其門徒，全出梁演員所扮飾，並非真的外國人，詳下文)，並且還有我國歷史上能於指實、確曾從事於“戲劇音樂”的一位音樂家吴安泰在。——這些都不虚幻，不知果是鄭先生的那兩個“決不是”所能擋得住或摔得開的否？有關“輸入”問題詳下文。

徐嘉瑞先生《近古文學概論》説：“周捨的《上雲樂》，似乎是波斯音樂。……《隋唐・音樂志》上分明説出安息孔雀來，又説《上雲樂》歌舞伎，可知這一種歌舞伎是從安息傳來……而《古今樂録》偏要説他是梁武帝製。《古今樂録》説：‘《上雲樂》七曲，梁武帝製以代西曲。’西曲了西曲的事，爲什麼要去代他，真是夢話。”此説僅因胡舞中所扮孔雀是用安息傳來的形象，便連西曲音樂和《上雲樂歌舞伎》等都看成是從安息來的了，因而斥《古今樂録》説夢話。照徐先生的口氣，怕是誤會那“西曲”的“西”乃遠西，一直遠到西域去，因而連上波斯。其實“西曲”的命名，不過指東晉以來都城建業之西，即長江中游荆、郢、樊、鄧一帶而已，不會扯到中國之西去的。金陵演出《上雲樂》用的是江南吴聲，屬漢族

自有的清樂系統，怎會也從波斯輸入呢？《上雲樂》内所含道家思想，如見於瑶池宴和金丹會等情節的，難道也都是波斯的產物嗎？對音樂變遷和故事情況未曾查明，就難怪有這些誤解了。試想智匠離梁初不到百年，對於梁樂親耳所聞，怎會中外不分地説夢話呢？

王國維早期在《戲曲考原》内論宋雜劇道："雖搬演古人物，然果有歌詞與故事否？若有歌詞，果與故事相應否？——今不可考。要之，此時尚無金元間所謂戲曲，則固可決也。"照這兩個戲曲構成的標準：（一）搬演人物必有歌詞，有故事，（二）歌詞與故事必相應，驗之《上雲樂》所有的蕭謝八曲，已真象顯然，一一具備，無從否認。然而王氏仍可加以否認，那便是《上雲樂》"所演者實仙怪故事"，仍不能算戲曲。戲曲理論中對於古劇，如果真的作出這樣的否認來，就很難了！因爲要求西漢或蕭梁戲劇裏的異性人物，定須像張生和鶯鶯或蔡伯喈和趙五娘一類的身份，在歷史發展和古文獻流傳方面都有限制，不能一定辦到或知道。漢時的歌舞劇只能演——或今天只能知它演——女媧和洪厓一類神話故事；梁歌劇也只能演——或只能知它演——王母和穆帝一類神話故事（民間情況也許不同，但未通過文字紀述，無從知道。三國時蜀戲曾演現實人物許慈和胡潛的故事，因是話劇，没有"金元間所謂戲曲"，又被鄭先生打入弄人的"滑稽嘲謔"一路去，仍然擠不進過去文學史家或戲劇史家所牢牢掌握的戲曲之門）。而搬演這類人物既已有歌詞又有故事了，歌詞與故事既又彼此相應了，對構成戲劇的要求説，實已不差什麽了，在我國戲劇史上，怎好把那一條"發生綫"仍然很後地畫在金元之間呢？——這一問題雖舊，因爲目前既對我國戲劇史正式提出了像《上雲樂》這樣一項新資料和上面的一些新看法來，便不得不在此重新評論一下。

還有關於歌詞的一個老問題，牽連着故事關係，也必須一談，目的在説明將蕭衍七曲的字句作了如上文那樣整理，是否完全主觀，不現實，按王國維在《戲劇考原》内，顯然費了不少氣力去尋找我國戲曲的起源；但事屬初創，又被他自設的"非趙宋時代不能醖釀戲劇"的主觀限住了，他僅檢着一塊碔砆，誤當美玉！把遲到公元一二〇〇年，南宋楊萬里的無故事、無情節、無和聲、樂别不明，對後世戲劇又毫無關係或作用

可言的四首《歸去來兮引》，指爲“元人套數雜劇之祖”。當然，自從南戲《張協狀元》發現後，就已無人再信他這話，目前原可不論了；但積極方面比較可信爲我國“戲曲之祖”的，就今日流傳的唱辭來説，究竟何在呢？鑒於王氏的前車，我們固不能再隨便亂指，搞出笑話來，但應該指向哪些東西才算比較可信呢？無待言：目前既考量到《上雲樂》的蕭謝八曲，覺得惟有像這樣的歌辭才够格。這八曲演故事，有情節，多數帶和聲，樂别分明，並且來有因，去有果，顯然繼承了漢代的“總會仙倡”，又發展出元代的“神仙道化”；早於公元五一二年，它們就形成並演出了。如今假如要在歷史文獻中，選出一組够格又够古的“中國戲曲標本”來，供世人識别和研究時，蕭謝八曲比楊氏四引不知要好多少倍！應該入選，值得推薦。當然，它們還有很多缺點，如每一辭的歌唱人物尚不明，還是敘述體，而非代言體等等（楊氏四引内僅用了“儂”、“我”、“吾”三字各一次，仍是由一人獨唱的“自敘體”，也非代言體）。將來如果發現更合理想又更古的戲曲唱辭時，再把它們换下來不遲。照目前的情況説，由它們暫時占着“我國所傳最古的戲曲”這一寶座，還是很穩當的。

蕭謝八曲分着兩種不同的格調：甲種占六曲，各由三小節組成：“三，三，三三；五五；四五”，八句五平韻；乙種限於兩首《方諸曲》，各由二小節組成：“三三，三三；五五，五五”，八句四平韻，第二節的五言二平韻可另换他韻（一切和聲辭都須剔除在外）。謝燮作《方諸曲》的字句扎扎實實證明了蕭衍作《方諸曲》確曾遺漏掉三言一句，毫不含糊。這便説明上列八曲中所加的許多小方框，並非完全主觀安排，至少會有一部分是符合當時的現實的。應注意：它們雖産生在公元五一二年，但已類乎後世長短句的歌辭，且不止一人一首之作而已，已可算是文獻中很早的出於文人手筆的“按聲填詞”了。這一情況，對於後來詞體的形成，該又起些什麽作用呢（此和蕭滌非先生《樂府填詞與韋昭》一文所論似有關）？

三、思想問題

爲扭轉過去研究的偏向，上面才先談蕭謝八曲，後談周捨和李白的

兩篇致語。談周李二語應以思想爲歸，意義較大。李語既在後，體裁又與周語相同，一般總認它難免摹擬，不會有甚特點；但若就思想方面去比對，便知大大不然，李語自有其特點，藝術性且較高。周語不過説到老胡文康的容貌、老壽、技能、行蹤、門徒而已，都近於皮相；李語則著明文康的前身如何，象徵些什麽，代表些什麽，因此便觸及思想和精神。看周語只覺有一個很神異的雜技團在眼前活躍，此外没有更闊的視野了；李語却寫出一個神異的宇宙，具有一種宇宙觀在内，不過很反動罷了。

李語的精警之處是："女媧戲黄土，團作愚下人。散在六合間，濛濛若沙塵！生死了不盡，誰明此胡是仙真？"在李白身後不久，這六句中的前四句就被人摘出來單行，而題作"狂詠"。皎然在《詩式》中指爲"調笑格"、"戲俗"、"解頤"、"非雅"（《唐詩紀事》七三），顯然已認它是一種"戲劇文體"。唐人這樣做的用意究竟何在，尚未全曉。我總疑心這六句並非發抒作者腦中的靈感，而是在介紹作者從胡舞預演中所看到的一幕幻術"女媧造人"。語内所謂"弄盤古"、"轉天輪"、"鑄火精"、"治水銀"、"陽烏出谷"、"顧兔半藏"等，也都可能是表演的種種幻術。道家本來利用幻術去説教，如《妙林經》（《雲笈七籤》九五）説："所謂安樂，皆從心生，心性未空，云何修行？知諸法空，乃名安樂。譬如愁人，心意昏亂，煩毒熱悶，於此人前，設諸幻術，木男木女，木牛木馬，羅列施張，作諸戲術，愁者見之，如生平牛馬相，息諸煩慣，心意泰然。"①便是一明例。《列子·周穆王》所述"化人"的神通，如"入水火，貫金石"、"變物之形"、"易人之慮"，"光影所照，目眩不能得視；音響所來，耳亂不能得聽"，"千變萬化，不可窮極"等，實包括了周李二篇所寫老胡文康的全部神通在内。"化人"解作"化幻人"；李語説："不睹詭譎貌，豈知造化神？"就是指文康已造化通神，亦即"化幻人"之流亞。説他在所作諸伎中，曾經有過一幕"女媧造人"的大規模幻術，並不足異。

就是《上雲樂》胡舞中有"安息孔雀"的根源，也離不開幻術關係。

---

① 今校："心性未空"、"息諸煩慣"，中華書局 2003 年版《雲笈七籤》卷九五《仙籍語論要記》之"法性虚妄"作"心性本空"，"息諸煩憒"。

漢武帝時,安息曾將黎軒地方的"眩人"送來中國作伎(《史記·大宛傳》),其重點仍在以眩幻的手段"出奇戲",並且"增變甚盛"。——這是真人真事(幻術本身當然還是假的)。至於梁唐二朝《上雲樂》胡舞中,由老胡文康作種種表演就不同了,那都是由中國人的道家思想作主導,反映到伎藝中來,參考了《史記》、《列子》等書的材料,編成脚本,完全由中國演員裝扮演出,那就完全是戲,不是真人真事了。絶不能信在現實宇宙中會存在一個活神仙,連同隨身攜帶的門徒和鳥獸,都是老而不死的,離開了周朝群玉山的瑶池宴後,隔了很久,又一大夥跑到梁朝首都的金鑾殿上來奏伎一番,然後在那裏住下,一住就住了二百五十年之久,又接受了唐肅宗時"金陵大舞臺"老板的邀請,再行登臺奏伎,這就簡直"夢話"了!

所以胡震亨注周語説"梁武帝製《上雲樂》,設西方老胡文康";王琦注李語説"《上雲樂》乃舞之名色,令樂人扮作老胡之狀",都不錯。反而近人有篤信中國戲"輸入説"的,便把梁戲内文康師徒的奏伎,看作真從安息跑來一個雜技團所爲,甚至連孔雀等也信爲都是活的,也不管梁如此於前,是否唐仍如此於後,實在説不通。何以會有這樣錯誤,原因何在呢?我認爲是忽略了思想問題,未從蕭、周、李三人作品中的思想去體驗全伎。如徐嘉瑞先生曾説:"周捨的《上雲樂》,似乎是波斯音樂。……並且還有一個音樂舞蹈家攜帶着波斯特産的獅子和鳳凰來,他是一個波斯人……《隋書·音樂志》上分明説出安息孔雀來,又説《上雲樂》歌舞伎來,可知這一種歌舞伎是從安息傳來……波斯人入中國很平常。所以梁武才根據他作《上雲樂》,周捨、李白才根據他創作一篇神話詩。"話雖如此,要知歷史上曾有許多波斯人入中國來雖很平常,若説曾有一群波斯活神仙走上中國舞臺來却不平常,不能把後者看作前者的必然結果。徐先生將"登連"後面的"歌舞伎"和"登連"前面的"胡舞"混爲一談,認爲都是安息傳來的,已經不合,但這問題還小;至於如周李二語内容的一種胡舞,和如蕭衍七曲内容的一種歌舞伎,它們所以産生的原因究竟何在?是真有一個波斯雜技團遠征中國的演出結果呢?還是在中國人自己腦子裏先有着道家思想,主導了所作的伎藝,僅借外國雜技團來充作一種形象而已呢?——這問題的關係却大得多。

《上雲樂》不是莊嚴的大樂，不是應用在儀式中。按其和聲辭的情調，“樂”乃“歡樂”之“樂”，並非“音樂”之“樂”。“上雲”猶言“太清”或“上清”，現代語曰“高空”。道家以爲修道者能於升躋上仙，雲遊八表，便長樂無極了。如李白《飛龍引》說：“登鸞車，侍軒轅。遨遊青天中，其樂不可言！”正是“上雲樂”三字的正解。做到神仙還是要向上爬，越爬得高越樂！至於人類，依據道家思想却永遠說不到“快樂”二字；從生到死，無非痛苦，不過程度各有深淺不同罷了。女媧造人之說原本於《風俗通》（《太平御覽》七八），大意說：天地開闢，本未有人，是女媧造出來的。她用手捏泥土而成的是聰明富貴的上等人；引繩於稀泥中猛一彈振，紛紛落下的，是貧賤凡庸的下等人（《淮南子・說林訓》有女媧和黄帝等一共四個超人合力造人之說）。道家一貫悲憫人生，認爲最可悲處在人類生生死死，循環不盡，歷劫無窮！人類還自命爲“萬物之靈”，殊不知自始即爲造物（如女媧等）所弄，有意將人類淪於“愚下”，根本上就未曾賦以什麽性靈。若和“仙真”相比，凡夫俗子就慘極了！仙真“不來不去，不有不無，同等虛空，無分別相”（《妙林經》），便能合乎大道，保全元氣，長生無極，何等超妙！楊遂《李太白故宅記》云：“《上雲曲》可以化愚夫之懵矣！”詹瑛先生說：“不知其意何指。”楊語就指美化仙真，號召凡人去求仙學道。孟郊《金母飛空歌》說：“哀此去留會，劫盡天地傾！當尋無中景，不死亦不生。體彼自然道，寂觀合大冥。”意趣與李語中“狂詠”等六句完全一致。在陸羽的軼文中有一篇《武夷山記》，後面歌《人間可哀之曲》，不待讀他的曲辭，只此曲名六字看了便够頹喪，足以瓦解生人之趣了，所含毒素之濃，簡直不可向邇！因爲唐代尊崇道教特甚，故此種流毒也特甚。凡不得意的文人和藝人每每陷溺其中，各具一套極反動的出世思想，播諸歌詠，寓於傳奇，初不止李白這篇致語如此。

然而致語畢竟是一種應用文，作者不能隨意抒情。在某方面縱可說得空洞些或夸張些，却不能與伎藝表演的實況相反。假設表演中無道家思想，無女媧造人等形象，致語中怎好憑空捏造，或事外生成呢？周語對於文康並没有强調“此胡”如何“是仙真”，如何善眩幻，說得比較空些；但也不是當時所演的胡舞裏就全無道家仙真的想法，不過比中唐胡舞所有的淡些罷了。否則後面唱的蕭衍七曲中，却充滿了濃烈的上

雲極樂之想，前後豈不太矛盾了麽？這種思想一到李白筆下，正合他的口味，便精彩地盡情傾吐，而造成他那一篇致語的特點了。這一特點説明一個大問題：漢民族的古伎藝不但不是自身無藝術，無思想，一味跟着外來的伎藝跑，它且在思想上使有關係的胡伎先行漢化，然後和它"登連"演出，彼此從精神到形式都很協調。這樣，胡舞的主脚文康才可過渡入漢戲來活動，不嫌生硬嵌入。中國戲劇的"輸入説"在這種情況下，將更難立足了！所以就此伎"登連"的程度看，因爲前截胡舞中所含的道家思想在梁伎淺些，在唐伎深些，梁代的"登連"就比較皮毛些，唐代的還要入骨些。惟以思想的反動程度論：唐代此伎所有將更糟糕些！這又由於釋道兩教爭衡的結果，唐代道家之勢尤盛，梁代釋家之勢尤盛，同樣説明這不是李白一個人在這一篇致語中的責任。

四、起何作用

綜合上面所談，這第六世紀之初即已演出的《上雲樂》歌舞伎内所有種種，對於我國後來的戲劇、戲曲、百戲、音樂、致語、長短句詞等，曾有哪些影響，或應起哪些作用呢？——

（一）它在我國戲劇史上發展了漢代的"總會仙倡"，導致了元代的"神仙道化"，清清楚楚。

（二）它的時代相當早，協助證明我國戲劇之始不是從外國輸入的。

（三）它採用中國戲和外國舞彼此"登連"演出的創格，在戲劇史上有獨無偶。這種"登連"且近於血肉相連。

（四）它演的故事情節是歷史上傳統的神話，來龍去脈也很分明。

（五）它從民間戲而來，並吸收了一些民間歌曲。

（六）胡舞部分可能有水平很高的幻術；歌舞戲的場面、服飾、歌舞、動作等，已有相當大的規模；也會有細緻的表情，只剩説白的情況如何不明。

（七）它的唱詞已備有後世長短句詞曲的具體規格，並已有了"按聲填詞"的做法。除劉宋鼓吹曲而外，在戲曲方面，已由它立了這種體系。

但尚非代言體。

（八）它於致語表現了早期的體裁，並已看出後世在致語中和劇本開端處的"頌聖"制度。

（九）它演出的地點只有在六朝故都建業一地還有史料可推，其他地方曾否演過，無考。

（十）《上雲樂》的"戲劇音樂"由吴安泰編製，是可靠的。他是我國歷史上有記載的一位最早的戲劇音樂者。

因限於資料，囿於主觀，以上所述，怕還有過分處和錯誤處，敬候指正。

一九六二年四月二十五日

（原載《中華文史論叢》1962 年第 2 輯）

關於唐曲子問題商榷

關於唐曲子問題，我認爲應該依據歷史肯定唐、五代三四二年間的歌辭乃曲子和大曲二體，否定北宋以來直到目前，有一種脱離歷史、漠視文獻的“唐詞意識”，形成“唐詞派”以趙宋詞壇的詞向上搞“兼併”，改歷史，稱“唐詞”。關於這個問題我希望文學史家參加討論，通過討論，得出一定的認識，起三種作用：（一）爲重寫大文學史工作弄清源流；（二）爲重編唐五代民間歌辭總集確定標準；（三）幫助澄清眼前文藝界的各種混亂。因此要簡單表明六宗現實存在：（甲）敦煌寫本内發現的三十八處標題“曲”或“曲子”的情況；（乙）唐五代文獻内所見“詞”字，包含“曲子詞”在内，都是“辭”字的省體而已，不是指趙宋詞業的“詞”；（丙）唐人歌詩，是一代的正規文藝，不能歧視；（丁）宋詞起源於唐曲子，唐曲子創始於隋燕樂，應分作兩事，不能牽連爲一；（戊）最早的雜言例證是隋曲《紀遼東》四首，也鐵打不動；（己）初盛中唐二〇九年當中所有的雜言歌辭和名目，要有根可繫，有家可歸。

本文表明這六點現實，是基於歷史主義兼愛國主義，努力説老實話，搞真的“思想交鋒”。本文必有錯誤，但準備接受坦率的批評。在錯誤面前彼此不搞“温柔敦厚”。我對“思想交鋒”認爲是必要的、正確的。

“唐詞意識”的流動，已有千年，從來文人、詞人們的文藝觀樂於感性地高踞民間文藝之上。“民間文藝是文藝之母”，乃一頂大帽子而已，實際如何做“之母”，無人心上圓滿落實。“詞曲”二字聯名，唐朝已有，但其含義和元明迄今的人所喊的“詞曲”不同。只要看“詞爲詩餘、曲爲詞餘”，兩個傳統口號，和清代詞家設下的詞的高境是“上不犯詩，下不犯曲”，就可了解。他們只管牢牢地守着在歷史上已經打下的詞對曲的領導地位，不能放棄。設若認定唐五代的歌辭是“唐曲子”，把唐宋元三代的歌辭變爲“曲、詞、曲”的歷史程式，而戳穿“詞詞曲”的感性程式，

"詞"被上下兩層的曲夾在當中,它顯然將失却對曲的領導地位而换成一個被"之母"的地位形成祖孫易代了,詞家是不甘的,心情將不舒暢。所以他們一定要扎下"唐詞意識",把唐五代曲子死死地套進詞的彀中來,以鞏固詞的領導權,讓詞做長臂猿,自北宋向上伸,越過三四二年,一直伸進六朝樂府去抓源。這方面的代表説法,以王重民《敦煌曲子初集》敘例内所提"詞爲曲子的淵源所自"及"詞高曲子卑"兩句話爲最坦白。他主編的《敦煌遺書總目索引》内,也以"詞"代替"曲子",壟斷給國際看。但是敦煌寫本内歌辭的主流屬於民間,自有一代宗風,站在"唐詞意識"圈套以外,體大用宏,堅實充沛!尤其是開、天盛世的績業,那番蓬勃景象(如《教坊記》曲名、大曲名表所列等)豈是自來顫巍巍的體用纖弱的詞所能吞併!請開始接觸史料,試看這裏的第一表:

《雲謡集雜曲子》	曲子《浪濤沙》(蘇 2847)
曲子《宫怨春》	曲子"仕女鸞凰"
曲子《送征衣》	曲子"定乾坤"
曲子《臨江仙》	曲子《菩薩蠻》
曲子《浣溪沙》(伯 3821)	曲子《望江南》
曲子《浣溪沙》(伯 4629)	曲子《望遠行》
曲子名《浣溪沙》(伯 3123)	曲子《鵲踏枝》
曲子一本"六問枕不平"	曲名《酒泉子》
曲名《紅娘子》	曲子名《感皇恩》(伯 3128)
曲子《謁金門》	曲子《感皇恩》(伯 3821)
"傷蛇"曲子	曲子《喜秋天》
曲子"吐蕃"	五臺曲子《蘇莫遮》
曲子《擣練子》(伯 3319)	曲子《還京樂》
曲子名目《擣練子》(伯 3718)	《婆羅門》曲子
曲子《長相思》	曲子名《木蘭花》
御製曲子	曲子名一首"飛過盡"
曲子《生查子》	曲子"君臣道泰"
曲子一首寄在《定西番》	慢曲子

曲子《浪濤沙》　　　　　　　　曲子工尺譜

這張表説明:曲、曲子、雜曲,是唐、五代民間書手所熟悉的制度,提筆就照寫;寫不出曲牌名也要把"曲子"二字寫下,以便日後填補。其中所表,多數是一般雜言歌調,少數是五、六、七言聲詩;連我們現在考定爲大曲辭的《蘇莫遮》六首一套,當時民間書手不管,也寫爲"曲子"字樣。敦煌卷子内没有旁的歌辭體名趕上"曲子"這樣寫得多的,是史料的普遍存在,並非偶然現象。今天我們能忍心害理漠視它們,憑主觀把它們掩藏起來,或代爲改裝,一律寫作"詞"嗎?這裏的"曲子"不但名目和"詞"不同,連性質上二者也迥别;曲子含義的主導部分是音樂性、藝術性、民間性、歷史性,都較詞所有爲强;若改爲"唐詞",只僅表示一端,詞章性較曲子爲强而已,遠遠趕不上"曲子"的内在條件豐富,一一吻合歷史——這是敢於建議爲"唐曲子"定案的最堅强的依據!王重民堅決不聽陰法魯同志在爲他所作《敦煌曲子詞集》内兩次序言的忠告,於此集和《敦煌遺書總目索引》的索引内,徹底消滅大曲,對這三十八條僅作抽象寫意,略事點綴而已。而他的本意,則落實在"唐詞"上,爭取舉世讀者,跟他一道走,相信敦煌歌辭都是"詞",是很難辦到的。

"曲子"之名,既盛於唐、五代三百多年,不會不影響及於後世,故趙宋文人的歌辭雖概入"詞"的系統,若口邊稱道,趙宋仍沿唐習用"曲子"二字,如晏殊和柳永對話中,流傳"賢俊作曲子","相公作曲子"的問話;熙寧間楊繪輯《京本時賢本事曲子前後集》;秦觀咏十美人《調笑令》十首,皆以"曲子"二字聯貫。王灼《碧雞漫志》曰:"蓋隋以來,今之所謂曲子者漸興。"朱熹《語類》中,亦謂"長短句今曲子便是",説明遠届南宋口邊仍用及此,也説明曲子暗中在領導着詞。

一方面,唐代文獻内,或敦煌寫本内,見"詞"字處太多了!但没有半個例外,所有"詞"字,通通是"辭"的同音簡筆字而已。有一類用在人事中,説明"辭别"、"辭退"的;另一類用在大曲歌辭,聲詩歌辭的;一類在酒令著詞的;一類用在變文吟詞的都不能逃出此一原則。如敦煌寫本内稱"拜詞娘"、《擣練子》稱"個個推詞"(《維摩碎金》),稱"丈人百戰寧詞苦"(《李陵變文》),稱"無詞曉夜"(《佛説〈阿彌陀經〉講經文》):所

見的“詞”，都是“辭”的省文。到了《季布罵陣詞文》内，且有“莫道詞人唱不真”的説法了。但是爲了對比求義，我們仍虚心、客觀，不武斷。兹特地也找一群用“詞”字，與上舉用“曲子”三十八條堪稱旗鼓相當的實例，來給“唐詞派”看看，但斷定看了以後，仍得不到他們主觀上想得到的結果，對本文的建議應該心服了。中唐詩人施肩吾《西山集》内，有一大群詩題的尾字都曰“詞”：

雜古詞　幼女詞　買地詞　湘竹詞　乞巧詞　不見來詞　笑卿卿詞　感遇詞——以上八題皆五言四句。

效古詞　望夫詞　帝宫詞　歎花詞　杜鵑花詞　曉光詞　望曉詞　聽南僧説偈詞　春日美新緑詞　效古詞　候仙詞[①]　修仙詞　仙客歸鄉詞　妓人殘妝詞　洗丹砂詞　金吾詞　少婦游春詞　惜花詞　抛纏頭詞　夜笛詞　蜀茗詞　日晚歸山詞　玩花詞　收妝詞　仙女詞　仙翁詞　桃源詞　江南織綾詞　少女詞　冬詞——以上三〇題皆七言四句。

這些五或七言四句詩題的稱“詞”，有些分明演劉阮入天臺的故事，非聲詩歌辭，即變文吟詞，絶不是徒詩，更不是雜言，對“唐詞派”的主張難作證明，毫無幫助。王重民自從抓到“曲子詞”一名後，認爲天衣無縫，恰到好處，用來名敦煌寫本歌辭的總集，覺得再妙不過。從此大家都跟他用此名，以籠括全唐、五代三四二年間的雜言歌辭，認爲没有問題，可以大大放心了。但在我看，恰恰相反。問題不但有，而且大！我們應向事情的全面動動腦筋：這一名目，始見於趙宋開國前的二十年而已，以前三二二年中從來没有。這不啻是云礽後裔手中縫制的一頂小帽子，若想用來戴在高曾祖輩的頭上，而把他們頭上原有的帽子一齊打掉不許戴，做得到嗎？從全唐、五代三四二年看，那最後的二十年好比一只上百噸重大象摇擺着的一條細瘦的尾巴而已。假如這象的首、腹、牙、足全身都失却活動力了，而我們要專靠抓緊那條瘦弱的尾巴去拖動它的

---

① 今校：“候”原作“侠”，據施肩吾《西山集》及《全唐詩》卷四九四改。

全身,即便拖動了,能於運行致遠嗎？一九五四年我在《敦煌曲初探》二一九頁曾提過:有關曲子的事業原分辭、樂、舞、歌、演五端,即可分稱“曲子詞”、“曲子譜”,“曲子舞”、“曲子戲”等名目。我們何能就其中之一曰“曲子詞”的,來擴充範圍以統指全唐、五代的曲辭,都視同這逼近宋興二十年前的歌辭呢？事實須知:如果有人驅初、盛、中唐所有曲子都歸於這一很遲很遲才興起的“曲子詞”名下,勢必視唐、五代在其前一階段三二二年中的文化指標將過分低落,連一個歌辭的專名還未具備,豈不可歎！所謂“盛唐”勢必成爲一個虛名而已(范老《中國通史簡編》六五九頁曾指另有一個“盛世”在五代,乃專爲《花間集》内的雜言曲子而發)。連舉世所謂“漢唐文化”的美稱也將掃地了！那顯然是絶不可能的！説明其人正大害“輕唐病”,簡直入了膏肓！有眼不能賞鑒泰山,或所見泰山是倒三角形:山根僅一點,山巔反成一片,危乎其危地插在那裏！那是神話,不僅迷信。

這裏要説的第三句話是:唐人生活中普遍唱詩,聲詩屬於曲子項下,三四二貫徹到底。試看入晚唐不久的《尊前集》,全書僅二八九首辭,其中竟有齊言一三五首之多(此集内李煜等作乃明人所後補);《花間》爲五代末二十年的選本,五百首内也有一〇八首是齊言,其餘就不必説了。而唐人唱齊言這件事,竟爲近代人所看不起,認爲五、七言絶句的曲調總是聲多辭少,立足不穩,有待轉移到雜言後,才有生命。他們多半誤信了燕樂歌曲唱來仍是一字一聲,和雅樂無别,未免杞人憂天！宋人昧於燕樂早起於隋,不知每調創始時是分别“樂始”和“樂成”兩步,認真作整體熔鑄,一勞永逸的(詳下文)。宋人已疑唐代詩樂到唐末就弱點暴露,唱不起來,有賴於就泛聲、虚聲、襯聲、纏聲等所在添字,作枝枝節節地挽救了。他們從根昧於隋唐燕樂之始,曾有一番創製樂曲的規模;他們的想法離開下文所述“孔元精義”太遠。這是由宋迄清有些人所患“輕唐病”内最沉重的一段病歷！南宋朱熹對此事有點“不懂裝懂”,不知怎麽搞的:他是宋代的經學家,而對前代經學家孔穎達之説竟絲毫無動於中,反大膽設想,把古樂上泛聲的一套,移植向隋唐燕樂琵琶、五絃、羯鼓上來,覺得唐人所唱齊雜言曲子之樂,當時已凋敝,都快“崩”了！非改造不可,便就詩調的泛聲上大做文章,使成爲雜言

調,認爲這是一條起死回生之路;至於有了雜言調後,詩調本身活該死亡,有不足惜！敢問:朱熹所執這一套,是唐代音樂史上確曾落實的現實存在嗎？近人對朱熹説的風靡百年未息,王國維於詩中美朱熹的泛聲説爲“妙悟新安迴出群”！直到一九六五年,范老的《中國通史簡編》内,還在大起作用,表面是欣然探得雜言調的可靠來源了,實際是在摧毁唐人的聲詩歷史而削弱唐曲子固有的領域。因不顧歷史,放縱主觀,得失之間,一反掌耳,而史家不肯檢點,莫如范史表現的憾深！范老堅持温庭筠作品内,有十四個雜言曲調,辭五十二首,是温創始的,數量較多,力量較大,故推温爲長短句詞的開山老祖。但我們耳邊只聽到空中“鏜”的一聲,有兩種相異的意識在交鋒了！這個曲調自來相傳只有雜言調,没有齊言的,至遲在開、天間早已就唱開了,《教坊記》完全著録過,范説因此於一瞬之間而徹底垮臺！無從收拾。“唐詞派”對這種情況并非不知,但絶口不提,怎麼了事呢！從知盛唐文化和唐人齊雜言同時合樂的歷史是不可輕侮的！“唐詞派”得就《教坊記》等書,虚心摸摸歷史的底。臆説終於是臆説,迷信終於是迷信,於此請勿忘宋人中沈括的學説和見解。他這人獨不害“輕唐病”,很健康！《夢溪筆談》只説:“唐人樂學精深！宋樂新聲多無法度,樂工自不能言樂史,如何得其聲和?”[①]他欣賞所見隋賀懷智的琵琶譜,謂其“調格與宋樂全異”。我感到我們應循沈括的路子,去體會下文所介紹孔穎達在製樂方面的成績,庶不致有空虚之慮。“唐詞派”以爲如何?

第四句話簡截説:趙宋詞業的詞,實“源於唐曲子”,只此五字真言於義已足,不需要第六個字。若探源於南北朝樂府和邊聲、裔樂的事該由唐曲子出面,不勞宋詞煩心,宋詞不能當長臂猿,已如上述。難道下面没有宋詞,上面就不會有唐曲子;或“詞”是歷代歌辭的通體,不是斷代專屬於趙宋的;或長短句就是詞的化身,任何雜言所在,就是詞的所在,則《詩經》、《楚辭》裏面早有雜言句,也早已算詞,長臂猿的臂,一長

---

① 今校:此段引文,上海書店 2009 年版《夢溪筆談》卷六“樂律・二”作:“唐人樂學精深,尚有雅律遺法,今之燕樂,古聲多亡而新聲大率皆無法度,樂工自不能言其義,如何得其聲和?”

至此嗎？

唐初不但有文化，且大有真才，在音樂創製方面，做過大事，立過偉績。隋、唐燕樂不始於唐，乃始於隋。跨隋與唐，有一位大儒孔穎達，身後曾官贈太常卿，説明他生前曾躬預隋、唐太常寺内創定樂制之業無疑。他在《毛詩正義》“詩大序”疏内，對樂曲製作情況曾説過三段話，兹簡括爲表解如下。中唐元稹在《樂府古題序》内，也曾談到他當時樂曲的形成，其方向和程序，與孔説相符，因一併注入表内合看，總名它爲“孔元精義”：

		樂　初		樂　成	
孔義	一	作樂之始：	樂寓人音；	樂曲既定，	謨摩舊法，聲成文謂之音。
		樂初之時：	依人音而製樂；樂本效人，非人效樂；人能成文，始入於樂。	製樂之後，	作詩須成樂之文。
	二	樂之初也：	始於人心，出於口歌；逐詩爲曲，仿詩爲音。	其法既成，	其音可久。詩雖絶，樂常存！
	三	初作樂者：	樂逐詩爲曲，準詩而爲聲。	聲既成形，	須依聲而詩。
元義		審樂者：	采取其詞，度爲歌曲。選詞以配樂，非由樂以定詞。	備曲度者，	因聲以度詞，審調以節唱。由樂以定詞，非選詞以配樂。

孔氏對“樂初”和“樂成”兩步，各有三種説法，表面不全同，但殊途同歸，給讀者的啓示則豐富起來了。第三説尤妙！我們由孔義應體會到幾點：（一）他説的是製燕樂的事，用以樂人的，非説製雅樂的事，用以樂神鬼的；（二）他提到的“人”，多半指民間，可貴！兼里巷、阡陌、邊鄙及域外的人，不限於宫廷的樂工、歌伎等專業的人；（三）他所謂“樂”，是具體的，一個一個完整的曲調，包含正聲及和聲，從骨幹到皮肉兼備的，並非僅得大體，而遺小節，更不會僅有小節，而無大體；（四）對於“樂

成”,尤重於藝成(這裏的“藝”,乃指兼有聲、容、歌辭等全面的藝)。故他說:“其音可久,詩雖絶,樂常存!”對“樂成”的信心,説得這樣大,他難道在搞形而上,無科學依據嗎?孔氏及後來元稹等所見,和朱熹及“唐詞派”所見,明分爲兩類,彼此恰恰相反:孔義認爲樂是有恒久性的,不會初成時謹嚴,年代久了就走樣、松散,甚至於聲辭難應,要隨時修修補補才用得。要認清這裏的事實:只有樂譜的傳不傳,聲的正不正,耳的愛不愛聽,心的願不願相應。既成之樂不比房屋、器皿等等,它們自身不會起物質的變化,或腐朽,或崩潰,而不時要維持修補。除唐樂制度確有的和聲外,那些泛、纏、虚、散、襯諸聲,都是病患,都是宋人從主觀安排出來的東西而已。孔説之前有沈約《宋書》已引其端緒,分“徒歌”和“被之絃管”兩步;孔説之後,有元稹説,分“選詞配樂”和“由樂定詞”兩步。到了趙宋,仍有黄休復説,分“因言而成調”和“因調以成言”二步;有郭茂倩分“因歌而造聲”及“因聲而作歌”兩步。直到清顧炎武,還分“古人以樂從詩,今人以詩從樂”兩步。——這裏實際記下了我國歷代音樂家創製樂曲的一個傳統的科學規律在,它排除了宋儒和近人所相信的,雜言調是在泛、纏、虚、散、襯諸聲之間修修補補,形成的一些唯心説法。

第五句話是:隋、唐燕樂長短句歌辭有最早的實例在,乃楊廣及王胄所唱和的四首《紀遼東》。我在一九五四年,據《樂府詩集》等書曾一度舉出,是顛撲不破的!上文曾引王灼説:“蓋隋以來,今之所謂‘曲子’者漸興”;張炎《詞源》曰:“粤自隋、唐以來,聲詩間爲長短句。”兩條資料並可用以證明《紀遼東》爲隋曲,當年也曾這樣介紹過。迄今已二十七年之久,百家爭鳴,没有一家曾提出過有力的異議。惟有陰法魯同志於一九六四年在《關於詞的起源問題》一文内,曾云:

> 郭茂倩又説“近代曲出於隋唐之世”,《紀遼東》總算是最早的詞了吧?其實不然。……這首自己吹嘘的詩(按指楊作《紀遼東》)未必是按樂曲填的唱詞;即使入樂,也只是在廟堂上曇花一現,没有什麽音樂價值,在社會上不發生影響。如果《紀遼東》已成爲詞調,在當時音樂昌盛的氣氛中,詞人應該接踵而起,而填長短句也

> 會蔚爲風氣，爲什麼以後的詞壇還是長期寂寥，後繼無人？他們的作品都是受樂府影響的詩，至多算是廟堂樂章，不能稱爲詞。

依愚見：陰氏這番話，完全立足不穩。首先，《紀遼東》四首之多，不是一首。四首的章、解全同，句法、韻格全同，平仄旋律全同，"依調填辭"的程度極高！這些不是爲了歌唱，爲了什麽？其次，廟堂樂章即使不能稱爲詞，若稱爲"詞的源"，有何不可？黄河、長江的源，或遠在冰山積雪，或憑暗泊高湖，都無不可。倘限死源的水文定要和流的水文完全一樣，那只有就長江、黄河的上游各截一段，作爲它們的中游之源，再就它們中游各截一段，作爲它們的下游之源，庶幾雞蛋裏不會有骨頭，才没話説。自來窮江河湖海源流的人那有限得這樣死的？由廟堂樂章來充當燕樂的源，已經很好了。試看《全宋詞》内，"開宗明義"第一組作品，就是大官僚和峴作的"開寶元年南郊鼓吹歌曲三首"，調名〔導引〕、〔六州〕、〔十二時〕，認定它們已入趙宋詞體的本身，有過於詞源的地位，難道錯了，必須删削嗎？試看同書末册所載，還有無名氏作《奉禮歌》、《合宫歌》、《祔陵歌》、《虞主歌》、《虞神歌》……幾十首之多，難道都不合爲宋詞，應該删削嗎？其次，曇花如果開一朵算"一現"，則《紀遼東》四首，謂之"四現"也可；至少也得算"兩現"，因君臣兩家之作，未必限在一個場面中表現。説這些話並非無聊扯淡，而是爲了要引起嚴重的下文。下文不得不就陰氏所説："《紀遼東》没有什麽音樂價值，在社會上不發生影響"云云，太違史實之處，痛切澄清一下，看看這朵曇花，在隋、唐兩代社會上，實際究竟現過幾多次。當英人復製他們所劫藏的敦煌寫本爲膠卷，對世界市場大做買賣，傳到北京已多年後，陰氏才寫此文的，應該有機會看到那斯 5588 號所載四十五首同調的一組歌辭。這一個大組辭的内容混雜得很：或宣傳儒家的孝義、悌讓，或宣傳佛家的修善、息爭。惟風格通俗，是一致的；甚至勸人戒賭，還能説在社會上不發生影響嗎？而這四十五首的曲調，全同《紀遼東》，每首由七言加五言的四個小組，分上下片構成。第一首前面題目："只爲求因果詩。"兹各録一首如下：

《紀遼東》：遼東海北剪長鯨，風雲萬里清。方當銷鋒散牛馬，旋師宴鎬京！　前歌後舞振軍威，飲至解戎衣。判不徒行萬里路，空道五原歸。①

《求因果》：日日捶鐘吹法螺，修善意輕羅。一前一步踏蓮窩，諸佛競來過。　此是上方行步處，識者皆來聚。下界凡夫得路麽？修善最嘍羅！

題雖曰"詩"，辭却曰"詞中莫怪苦丁寧"，"詞中奉勸苦丁寧"，正合陰氏胃口。惟應注意：這裏辭量四十五首之多，是敦煌歌辭自然的集中，竟然有這麽多，事極少見。有它們在，再不能指爲"曇花一現"了吧？韻脚雖有兩句叶仄的，無傷大體。至於説楊、王雖已有《紀遼東》，而當時仍然"詞壇寂寥，後繼無人"，那是因爲作家有作而未傳，或傳的若干雜言歌辭和陰氏的主觀願望不符，被阻擋了，陰氏看不入眼，不是没有。或"寂寥"，如唐末韓偓《海山記》内即載有《湖上曲》八首，王夫之《尚書音義》内，即將楊廣《江南好》和李白《憶秦娥》、《菩薩蠻》並列爲"以言實永"，即按譜填辭；毛奇齡《詞集》於小令、中調、長調之中，即析隋、唐一卷，曰"原調"。《圖書集成》二七八《食貨典・酒部》即曰："《望江南》御製，《湖上酒》，煬帝作也。"宋《高僧傳》論隋偈贊，曾提到"七五爲章"，實際即指"求因果"，而不以它們爲限。陰氏對這些資料如何不細查一番呢？他如隋賀若弼琴曲"宫聲十小調"内有《越江吟》一調，宋蘇易簡所填已是雜言，其在隋時的原唱也是雜言可知。牛弘《上壽歌》，盧思道《後園宴》、《聽鳴蟬》，柳䛒《陽春歌》，王通《杏壇吟》……皆雜言曲子之源，凡此種種，陰氏不是見聞未及，而是爲了完成"一家言"，都"佯作不見，絶口不提"罷了。

第六句話是：設若否認"曲子"爲唐代歌辭的正名，而强代以"詞"，勢必拜温庭筠爲唐雜言歌辭的開山老祖；在這一條件下，初、盛、中唐共計二〇九年之久，此中所有無數雜言歌調及其作品，將置於何地呢？——成爲一個無法安排的大問題！"唐詞派"對此若不負責交代，

① 今校："萬里路"，《樂府詩集》卷七九作"萬里去"。

誰該代勞交代？他們因此還陷於“只要《花間》，不要民間”的大嫌疑中，可能因爲要推温庭筠當唐代“雜言歌辭之父”，同時便再難言“唐代民間文藝是唐代文藝之母”了。故范老《通史》（七〇八頁）當中，面對那時已集中到五百首以上的敦煌民間歌辭，只虛晃一槍，略論一首殘辭的半段而已，其餘的力量只管用了去捧温登上“唐詞苑”的正統寶座，而在自己書的“緒言”中，還發願“本書肯定歷史的主人是勞動人民”，請問：温庭筠是啥子勞動人民？這種漏餡的餃子下不了鍋！范老於此乃不得不放棄原則，以自圓其説：歷代歌辭皆民間一派，惟唐代歌辭有二源：一民間，二特殊文人。誰信他這種二源論？在王重民、饒宗頤等“唐詞派”的敦煌學學者們對此，憑他們的老經驗，替自己解圍的唯一辦法只有提倡幻想中的“大五代文化”，或“大晚唐文化”，以代替赫赫難掩的初、盛唐文化，把上述那二〇九年當中所有的敦煌雜言歌辭，毫無例外地把它們關進晚唐、五代的大栅欄，不許向栅欄外探頭露臉。有些實在關不進去的，就一概絶口不提，和它們不沾邊。如對初唐十二首一組依調填辭的雜言《行路難》，則幾十年中視而不見；對盛唐三套“頓見”的《五更轉》一共十五首，則不承認是高僧神會所作，而胡扯爲他的第二、三代弟子作的；《雲謡集》裏兩首《内家嬌》明明是天寶年間樂工描寫楊太真的，也含糊指爲唐末作品；在同一寫本内，竟有前後文書，都看齊了，有所説明，惟對夾在當中的一首《定西番》曲子“絶口不提”。因爲它實具有中唐作品的烙印，瞞不了人，這樣搞，不符歷史主義和愛國主義！至於蘇聯研究《雙恩記》變文，因爲唐人寫本上有些字的寫法，還傳到趙宋，見於劉復、李家瑞編的《宋元以來俗字譜》中，便認那本《雙恩記》是趙宋寫本，而置原寫本内有六七處“民”字缺末筆作“𣄼”避唐太宗諱的時代烙印於不顧。把初唐寫本拉下四百年，變成兩宋的寫本。臺灣省的敦煌學專家潘重規於此，又信孟西科夫説《雙恩記》是趙宋寫本，又信“民”字缺筆六七個，是“五代以前唐人寫本”。晚唐人避中、晚唐帝諱，還覺該避的太多，忙不過來，哪能一直向上，連初唐的帝諱也逼宋人去避，豈不教人兩難！若認唐寫本内避“民”字諱的很平常，除《雙恩記》外，還能在《敦煌變文集》内另舉幾個“民”字缺筆的例子出來作證嗎？對他們這些作法我們固可不理，然而“唐詞派”須知孟氏把《雙恩記》打入宋抄本，對

"唐詞派"説來是有利的，因此篇變文的吟辭中，暗藏着兩首雜言歌調在，若被掀出來，將變成初唐已有了"詞"，温庭筠將從所謂"開山老祖"的寶座上給攆下來了，豈不麻煩！

敦煌寫本傳辭中最早的是隋代的一首《泛龍舟》惟非雜言，這裏不論。這裏先就初、盛、中唐二〇九年所有確係雜言的歌辭中，舉其犖犖大者；請大家考慮考慮：照"唐詞派"以温庭筠爲開山老祖的辦法下，該怎麽處？初唐有《行路難》一組十二首傳辭，和伯 2506 載《春光好》、《臨江仙》等辭一樣，均見若干武周字。五臺山大曲《蘇莫遮》六首一組，也具初唐條件。《定風波》兩組：一演儒士，一演傷寒，均不離盛唐背景。佛教"頓見境"《五更轉》三組一五首，由三言七言構成，其中兩組的作者，是天寶間高僧神會，《感皇恩》四首頌贊中强調農田豐收，和所唱玄宗時《千秋節》的要求吻合。《獻忠心》四首，所表四裔歸投的政治感情濃烈，和《感皇恩》四首無别。《雲謡集》内兩首《内家嬌》明明是當時樂工寫楊太真，以邀帝寵。九首《征婦怨》和其他《征婦怨》之作近四十首，都是開元末府兵制失敗後的情況。五陵原上男女淫風，又是初、盛唐間北方社會特區的腐朽反映。《定西番》記下番、漢之間信使頻繁，乃中唐初期的歷史……至於五、六、七言聲詩，原本端端正正同在"曲子"範圍之内的，在早期階段，有初唐民間詩人王梵志作《回波樂》辭，首數尚不詳；有具中宗景龍四年題記的《三臺》辭。有於哥舒翰取下吐蕃石堡城後之作的《破陣樂》辭；岑參曾爲西川節度崔旰妾任氏封了冀國夫人而作的歌辭聯章六首……凡此皆因具作者姓名，時代顯然，而在王重民、饒宗頤兩家"唐詞派"所編總集内，皆畏若蛇蝎！對它們東逃西避，是深可歎惜的！因敦煌歌辭經過不斷探索，將不斷集中，不能估計在敦煌寫本中，那二〇九年的雜言歌辭已收羅乾净，再無可遇，"唐詞派"不能放心，還會冤家路窄，教人不快的。要勸他們，何如及早撒手，回到兩宋的歷史本位上去，於前無爭，於後無忤，大家早早完成精神解放呢！

本文要説的六句話已大致説完；只剩開端提到，把"曲子"定案爲有唐一代的歌辭正名後，將起三種作用，那第三種作用是幫助澄清眼前文藝界的各種混亂傾向云云，究竟指的那些傾向算得混亂？將是爭鳴的一個必然對象。這裏得補充説明。據我所知：在唐圭璋同志將《全宋

詞》、《全金元詞》完成以後，既不失時，又對口徑，有人鑽空子，編《全唐五代詞》，接着産生《全唐五代詞選》，覺得是文藝界應有的努力，做到“花團錦簇”應有盡有，無以復加的一步才好。惟這種所謂努力，顯然是屬“唐詞派”的，所得結果，不能反映唐曲子的優點，如齊言、雜言，單辭、聯章，民間、宫廷，儒釋道醫，無所不包的宏偉局面，算把歷史的特徵出賣了！很遺憾。我故指爲“混亂傾向”，不難理解，毋須多説。且因本文既未早布，有歌辭千首以上的《敦煌歌辭集》至今尚未交卷，對於這種傾向也無力勸阻。此其一。眼前出版界發行一種《詞刊》，兼容古典詞、曲、有曲牌定腔的歌辭，和近現代中外樂曲唱來比較自由的歌辭，故號稱“《望江南・重慶》三疊章”、敦煌寫本民間曲子問答體的《南歌子》和《鴨子、白鵝唱起了歡樂歌》、《烟酒進行曲》等，同收於一個集子中，是歷史上從所未有的。若單從所登古典方面的作品看，質素不够精確。如《望江南》末句作“天府足米糧”的，這“米”字不能讀爲平聲“迷”，就通不過。所謂“三疊章”是怎麼來的，也愧無所知。所引敦煌曲子的遭遇更不幸：把“紅妝”一再訛成“紅泣”，把“朱簾”一再改爲“竹簾”；把風流公案的審和辯兩方誤會爲“倡和”。敦煌寫本曲子中有“六問枕不平”，六問六答，都是曖昧的、嚴酷的對抗，那裏算得“倡和”？假如這算倡和，那法庭上原、被告彼此抗辯，爭個你死我活，難道也算“倡和——對唱”嗎？而該刊指明還向“國外發行”，讀者當中固有點頭的，可能也有摇頭的。這是把古今兩型的歌辭硬性搞成“五世同堂”之錯，宜乎大解放！分成許多小家庭，彼此無所妨礙。詩、騷、樂府、曲子、詞、曲、歌，七名七義，歷史已配給七個階段的時代，早已配了套，秩然有序，不宜人爲地輕易亂套，自尋煩惱。宜照歷史安排，現有的《詞刊》宜改名《歌辭》避開“詞”、“曲”等原始名稱不犯。設若把詞的窩子捅了，招牌混了，而詞體本身目前的生命力還强，南京同志正整頓《詞話叢編》，上海同志正籌備《詞學季刊》的復刊，各方面正工作積極，没有退休嘛。——這一宗混亂的傾向是够大的，盱衡大局，應該幫助澄清一下——此其二。

讀者們！修文學史和編唐代民間歌辭總集的工作都迫在眉睫，不容拖拉，因而本文不得不呼吁及時的爭鳴。試看：金、元迄今八百年，對唐、宋、元三朝的歌辭都習慣爲“詞詞曲”；而因敦煌文獻確鑿，不容漠

視,被迫修正爲"曲詞曲",於是"詞源曲流"翻爲"曲源詞流",民間文藝果然爲"文藝之母"。而且從多方考證確係如此,是理性的,不是感性的。單單這一項變革就非常之大! 足够全國文藝界作大規模爭鳴,雖在《詞學季刊》上面編兩期專號都有資料,斷不會無可商榷的。謹喧桴鼓,恭候高明!

一九八〇年五月在北京。

(原載《文學遺產》1980 年第 2 期)

敦煌歌辭研究在國外

——紀念"敦煌學"發展六十年

敦煌石室打開,公認在一九〇〇年;這時世人纔觸及室内的古代寫本,還没有什麽研究可言。照我國情形説:敦煌寫本的歌辭,於一九二〇年傳到清學者王國維手中,開始研討。這門學問的發端該從這年算起。我因解放後個人的科研題目是"唐代結合音樂的文藝",對於敦煌寫本内唐代民間歌辭原是其中的一個重點項目,回避不脱,非致力不可,從 1954 年拿上手,直到 1972 年纔參考國外學者研究的成果。所接觸到的日本方面資料,僅由波多野太郎博士寄來四篇;蘇聯方面僅有孟西科夫編著的幾種東西,法國方面有保羅·戴密微所著《敦煌曲》。其中以這部《敦煌曲》的内容較豐富,又是國外研究成果的一個重點,給歐美的影響較大。我特約上海徐仲年同志對它作了精確可信的譯本,我兩人都用過一番功,因此,在本文内,才能談得比較有頭有尾。本文所評介的,僅此六位外國學者的著述而已。哪能配得上這裏所用的一個大題目"敦煌歌辭研究在國外"呢? 本文所引到的各家有關的觀點,總算起來,可能僅占其全部篇幅的十分之四而已,其餘都是我自己有關的看法,哇啦哇啦説不完,簡直喧賓奪主了。但是有美必歸,有信必傳,有疑必存,有訛必糾;所執持的道理不必皆中,惟求有利於切磋而已。時下學者不辯樂難,遇到異解,每回避交鋒,"佯作不見,絶口不提"。倘願減少迷信,多合乎科學,裨益讀者,必須盡量"爭鳴"。設若某方要特殊化,搞"一言堂",以致弄得是非不明確,不徹底,不能一竿到底,是遺憾!甚至是時代的罪人。設若一般爭鳴難以奏效,就得老老實實照毛主席所提倡的"思想交鋒"法,刀來刀去,兩刀相碰,鏗然有聲,庶幾有結果。國際的學者不習慣這一套嗎? 不妨試試。例如感到本文主張有不合外,即可對立站穩,互相交鋒,逼出真是非來嘛!

目前國内刊物發達,衡文的總編輯每每宣言:"本刊所載,都是具備

'真知灼見'的。"這話,不如酒店的招牌可靠,要謹慎對待!因作者是否有真知灼見,編者何從掌握?編者是否伯樂,讀者從何辨别?社會科學的成品是否進步,不比電視機,色彩是否鮮明,聲響是否明朗,千萬觀衆都能認清。那些哲學、史學、文學成品是否千里馬,一般讀者只好傾聽自命不凡的編者自我宣揚而已。只有經過"思想交鋒"以後的結果才可相信,自命不凡何足信!

日本神田喜一郎先生曾寫過《敦煌學五十年》一文,内有一段説:

> 但是我國與中國學者之間,在這方面的興味並不相似,這點甚可遺憾!這方面的敦煌古書,日本學者多把時間貢獻於《雲謡集》,重視它,始於我國學者狩野君山先生。先生慧眼炯炯!不管怎樣,日本總算不辱先生的成果,次第把他的稿子刊印了。

本文如果能首先將狩野君山先生"慧眼炯炯"的、有關《雲謡》的研究成果引進來,讓世人學習討論一番,那該多麼好!研究《雲謡》,當然人情味多,不會帶上佛教的關係;而本文的篇幅中,除第三節外,多寡都涉及佛曲,廣大讀者不感興趣。若得《雲謡》的討論來换换空氣,多麼好!偏偏事前失於規劃,訪求太遲,這裏未能如願,很覺遺憾!至於中日兩國學者在研究上興味不相似,絲毫無憾。日本學者對於《雲謡集》的研究已有很多的貢獻,而我們尚一點不知道,那真是遺憾!希望日本學者將這些寶貴著作,收集攏來,印成一本專輯,有機會讓我他日再寫和本文同題的下篇是有意義的。

一、評那波利貞《蘇莫遮考》

那波利貞先生(以下簡稱"那氏")這方面的著作是《蘇莫遮考》。《蘇莫遮》六首是大曲歌辭,咏初唐五臺山的佛教迷信。那氏此文有幾個特點——

首先他堅持歷史本位的要求:初唐就照初唐的話説,盛唐就照盛唐

的話説。對古歌辭的作辭時代，敢於冲破枷鎖或禁區，打開一個新局面，值得謳歌！其文發表於1941年，因此，顯出一種情況：在這個世紀中，五十乃至八十年代，我國一些學者對於這種《蘇莫遮》大曲的産生，明明是在初盛唐，却憑它的寫本時代説話，竟把它打入晚唐五代，許多人没有獨立思考能力，教人莫名其妙。那氏究竟依據何種特點而獨敢於堅持歷史本位的要求呢？（一）《蘇莫遮》曲調有北周時堅實的成因，即唐代《蘇莫遮》是有樂府内早期的淵源的。（二）此一調名，列在天寶末所記録的《教坊記》内，那氏據此，斷《五臺曲子蘇莫遮》六首乃初唐作品。（三）從反面看看那氏並無"唐詞"意識；文内雖有幾處用了"詞"字，含義均合唐人以"詞"代"辭"的實質。（四）那氏先已正視了其辭的寫本時代，但仍敢於讓作辭時代獨立。……在這幾點内，那文的表現、氣象一新！迥非王重民輯《敦煌曲子詞集》，説什麽諸詞"皆北宋以前作"；饒宗頤著《敦煌曲》，幻想一種"大五代文化"。從他們看來，敦煌寫本内什麽好東西都是五代時的作品，初盛中晚没有份；因此寫本上遇有武周字的，或大明大白題出哥舒翰、或岑參等姓名的，怎麽辦呢？一概"佯作不見，絶口不提"，可謂忍心害理！成個什麽"敦煌學"！我所以説：凡看了那氏此考的人，該覺得他膽子大，説真話，氣象一新！我曾指着中宗景龍四年（公元710）卜天壽寫的《論語・鄭注》，問許多同學："照王、饒兩家所定原則，憑寫本時代去訂著作時代，那末，孔丘、鄭玄都將爲初唐人了，可以和小卜（十二歲）在大唐西京國子監内，趨蹌揖讓，握手言歡了，行不行呢？"大家哈哈大笑。

【甲】將寫本時代和作辭時代明顯分開。——那氏説：

> 伯・三三六〇……紙脊上有"敕歸義軍節度使牒"字樣……是和張義潮有關的，所以是宣宗大中五年到懿宗咸通年間的東西。在其正面的紙封上，（寫了）"大唐五臺曲子"。……蘇莫遮樂曲在中國廣爲盛行流傳，是則天武后末期之後的事，很明顯，它作爲佛教音樂被采用，當在則天武后之後。……究竟是從已入了教坊俗曲的般涉調蘇莫遮曲中來的呢？抑或是在其未入教坊俗曲之前就采用了呢？

足見作者於認真查明寫本時代屬晚唐後，毅然重視《蘇莫遮》在武周時代的歷史，敢於翻上一百六十年之久，而僅僅向盛唐前後、向教坊采其曲入俗曲的前後去考慮問題，絲毫不留戀其寫本時代如何，甚至就死在那上面。我曾把此套大曲和《五臺山贊》十八首、《獻忠心》四首、《感皇恩》四首，合併研究，發現其在詞彙方面有二十六條彼此相通，斷定《蘇莫遮》和《獻》、《感》各四首同是盛唐辭，而《五臺山贊》是初唐辭。我能如此作結，正如那氏對此套的基礎打得穩之故。兹略舉數條，以明究竟：《蘇》題曰"大唐五臺曲子"，《獻》辭曰"生死大唐好"，《蘇》曰"福祚當今"，《獻》曰"來慕當今"，《感》曰"當今聖壽比南山"，《蘇》曰"萬古千秋歲"，《獻》曰"願公千秋住"，《感》曰"叫呼萬歲願千秋"。至於《贊》（五臺山贊）與《蘇》的詞彙相同處有 16 點，如"吉祥鳥"、"師子吼"、"那羅延"、"奈河"、"駱駝厓"、"玉華池"，"金橋"、"龍種"等，兩邊都同，著作時代，則《贊》先於《蘇》。所謂"千秋"指玄宗的千秋節，據玄宗時宰相孫逖的奏章，千秋節之設，目標很多，勸農其一，《感》辭内一再提到豐年氣象，正相應，他辭有"千秋"祝語，都應作如是觀。而王、饒諸家的看法務求削去盛唐條件，使之一般化，甚謬！

【乙】但那氏誤會教坊妓會有改變《蘇莫遮》曲爲"艷麗濃冶的"可能，特地避開盛唐，將作辭時代提到初唐去，則大可不必。因對盛唐"内教坊"的妓女，不應看得過於骯臟，對佛教歌辭也不必看得過於神聖。思想上有了問題，没有抓住當時社會上這部分的真相，反落於不現實、不中肯了。他説：

> 所謂——教坊，至早在玄宗開元（紀元）之後，是一個妖冶猥雜之地。入教坊的東西，基本上是一些……歌妓，歌手宫廷酒宴、常人酒席……供醉客消遣聽聽的東西。……（樂曲）由神聖派生出世俗性的，確有其例；而世俗艷麗濃冶、被引爲莊嚴神聖的，恐怕不能有其事。……若問般涉調《蘇莫遮》樂曲究竟是唐代什麽時期爲佛教界所采用的話……一定是在其還未入教坊俗曲，還未爲妓女所染手的時期。

他未了解教坊始於初唐,原名習藝館,乃宫人教學書算衆藝的地方,不以音樂爲限。把教坊當一般賣淫妓女所在地,就不符當時的歷史現實了。盛唐的"教坊"和梨園、宜春院等機構一類,與"北里"、"青樓"等含義不同。宫内設置,所謂"禁中",亦難云"猥雜",顯然未合。《教坊記》所載曲名和大曲名的性質,包羅了朝野、邊塞、四裔、鄰邦,多方面所有的燕樂歌曲。其中屬佛教的,僅七曲而已。妓女僅唱那些有司派給她們、適合她們唱的一部分,並非所有歌曲,都由妓女自由地去唱。如政治性歌功頌德的,宗教性佛、道、祆、神的,看來未必派給妓女唱。妓女更無改變樂曲情調的權能,雖在教坊保存的樂曲,如《蘇莫遮》,唱起來必然以發揮從外來的原聲情爲主,與妓女的妖冶猥雜無干。作者有一句話説得很好:"《大唐五臺曲子五首》,當是一項史料。"既是史料,當知不能有所歪曲。作者對佛教的信仰很深,已影響了他對佛曲的看法,太迷信了。佛曲有什麽尊嚴,能把人嚇倒呢? 世俗的"艷麗濃冶"被引入所謂莊嚴神聖的,何嘗没有! 俗曲《巫山一段雲》,就被用作《太子贊》及《歸常樂》,且有三十六首之多,乃一明證。

【丙】不幸那氏的佞佛觀念,不斷膨脹,從《蘇莫遮》出發,逐步推廣,因果相生,把初盛唐文人歌辭和民間歌辭的發展,通通歸功於佛門寺院,把民間力量的影響一筆勾銷! 過於反常。難道當時有一種風氣使然,在那氏出於被動嗎? 那氏曰:

> (從)天寶時代,李白等人試作《憶秦娥》、《清平樂令》、《菩薩蠻》、《桂殿秋》……(從)南卓《羯鼓録》中,將(佛道的)十一個曲子……另立一項,可以推想;早在初唐時期,就有相當種數的樂曲,作爲佛教儀式音樂而被採用。……象《蘇莫遮》曲的《大唐五臺曲子五首》那樣,贊美佛德、禮贊靈場的歌詞作品,在開元時期,已相當多了。由此可以相見:李白等詩餘之作,恐怕是受到這些佛寺的贊佛歌曲的刺激,依據了爲佛教的漢語詞彙來作詞,因此,開拓了另一支"韻文文學"。與之同時,佛寺的贊佛歌曲,被通俗性地廣爲介紹出來,詩餘就以之爲基礎,而仿照前例,得到了進一步的開拓、發展,於是深受大衆的歡迎,引出天寶之後,詩餘突然大爲流行的

局面了。從小令發展到五十九字至九十字的中調,更發展到九十一字以上的長調,與之並行發展,而趨於複雜化的詞曲,其淵源蓋在於此吧。

他的意思是:文人歌辭所以會有發展,如盛唐李白等創作雜言歌辭,是受了佛贊歌曲的刺激;民間歌辭(即所謂"通俗性地","大衆歡迎"等)所以"突然大流行",也是爲的受了佛贊歌曲的廣爲介紹"。——在這樣雙軌並進,由文士和民間兩面包舉之下,唐代歌辭的整個發展勢必統統出於僧尼之手,太常和教坊等勢必都無所事事,而統由庵觀寺院來代行樂曲製造和歌舞編導了,是史實嗎?應該查查歷史,看看當時的社會情況嘛。所謂"突然大流行",究竟指的哪些史實?要有交代,不能信筆所之。什麽是"韻文文學"?當然包含唐詩、唐賦,乃至箴、銘、頌、贊……都在内,範圍很廣;這些韻文文學,若通通出於佛門,則佛門豈不成了唐代整個文學的摇籃!歷史上當真如此嗎?主觀迷信到這樣,勢將貶損那氏這篇全文的信值,遺憾太大了!

細看那氏的這段話裏,露出了"推想"、"我以爲"、"可以想見"、"恐怕"等,不自信的語氣;下文接着又有很嚴峻的自我否定的説法,如:"多臆斷";"我是在以過分大膽的設想試作考證結論";"我没有在《蘇莫遮》與高昌國女子的油帽上進行考察";"我的論述上有頗多地方難免招致臆斷之毁"。……看了這些,但覺作者自樹無方,自處無地,大家時間寶貴,誰又來看你的這些臆斷和妄想呢?那氏失敗了!此文只好專門保留下前面論時代的精義,其餘概從删削爲宜。

有關《教坊記》的内容,有待略事揣摩。凡可以減少這裏誤會的,不妨開一張單子看看。"曲名"、"大曲名"内,宗教門下,佛與道各七曲,祆一曲,神五曲而已。至於宗教以外的,可就多了:如勞動生産類有十三曲,士女類十五曲,男女戀情類二十曲,婦女衣飾類七曲,主要食類二十曲……難道都賴佛門頌贊爲基礎,通過僧尼輩在道場上所唱,才可陶冶開拓出來嗎?李白信道教;一般文士輩所唱,多在仕進、游賞、旅情、感遇,又安見其受佛贊的刺激,介紹而生呢?淪爲唯心想象,漫無實據,不行!這種歌辭源流觀,他人所無,那氏獨創,佞佛太過,立足不穩。又説

“天寳以後，詩餘突然大流行”，更成問題。開天間齊雜言曲子已大流行，二者齊頭並進，有《教坊記》爲據，無從否認。難道天寳後的流行還超過開天所有嗎？更要舉證，空言無補。尤爲遺憾的是上文認定那氏没有唐詞意識，十分難得！未料這裏不但稱唐人曲子爲詞，且累稱“詩餘”不已，“唐詞意識”乃非常濃厚，奈何！尊詩然後稱詞爲“詩餘”，尊詞然後稱曲爲“詞餘”。此乃明人中的“詞學究”，不通歷史，不主聲樂的人所標榜，那氏何以相似？

有兩位卓越的、堪稱那氏在佞佛方面的同道者，不可不於此聯繫一下：饒宗頤、戴密微兩家(詳下文末章)。曾認真抱怨國内的文學史家們，不注意他二人生平所有一個大發現，即佛教如何主宰了詞的起源，他們指“和尚加皇帝”以後，便力大無窮！足可回答宋詞由何而來的問題了，其荒幻是够大的！或即受那氏這段話的影響。因饒、戴所主“和尚加皇帝”的活動，上在六朝，去敦煌歌辭關係較遠，故治敦煌民間歌辭的人一直略而不顧。那氏此考自始至終在敦煌歌辭“大唐五臺曲子寄在《蘇莫遮》”上面，本文才不得不予以剖析。誰料那氏所主張的這一荒幻，竟與饒、戴沆瀣一氣。而那氏讓佛贊先掠去文人歌辭之源，再掠去民間歌辭之源，頗爲厲害！視從來既廣闊又深入、不可輕侮的民間文藝力量爲無足重輕，其荒幻且有超過饒、戴所爲了，深可慨惜！這種誇張佛徒的頌贊力量凌駕一切，還要它作無止境地泛濫開去的想法，分明是唯心論，其惡果簡直是以混亂敦煌歌辭研究的未來前途，非揭穿不可，不能心慈手軟，有所姑息。我不隱瞞真實感情，不怕被斥爲衝動淺躁。老實説：佛曲已曾經過不少學者對它作了離開歷史、離開情理、離開人性的保護，恣毒已甚，不容再誤。應採的辦法是存其體調，而燭其奸邪，一首都不放過。有人憑文人辭、公卿辭，來奪民間辭之席；有人又憑宗教辭、僧衆辭，來負民間辭之功。我們的大聲呼吁，是向有耳道、有心機的人發出的。國際的“敦煌學”學者正是我們相對嚶鳴的好學侣，不肯慢忽，有話要向他們吐。至於視聽已昏的土偶木雞，雖直諒之言，也就不必向他們虚擲了。

對於那氏此考，僅陳上列三項意見。他如敦煌曲子《感皇恩》原是金風調《蘇莫遮》的改名，在另一寫本中，應和《蘇莫遮》同屬盛唐初期的

作品;而那氏文内慮不及此,認爲是"盛唐末、中唐時期的東西",未合。那氏對《蘇莫遮》"五臺曲子"的辭曾説:"將六首歸納起來審讀,然後作了……斷句"。這樣"審讀"誠然是好事;但據他已斷的六首辭看來,至少尚存在有三十處不正確的;他還説曾查過《欽定詞譜》,不知何以尚未中的如此,就不敢妄議了。

二、評芳村修基"徵心行路難考"

芳村修基先生的《徵心行路難殘卷考》(以下簡稱"芳考")開始提出初唐歌辭行路難聯章,其作用不啻爲敦煌歌辭的時代再樹一根擎天柱!——我們一面正視歷史的現實,完全接受佛曲在時代上,曾爲唐代歌辭立下了有力的據點;一面仍指責其唯心毒素普遍害了唐人;一面並堅決否認其能有陵奪民間歌辭的潛力和作用。這三方面辨證地並行不悖,情況比較複雜。

【甲】先簡單介紹這一宗《行路難》的實質;"徵心"二字已校訂爲"無心"了,詳下文。——這12首一組,原撰是16首,前四首不傳;第五至第七見斯6042;第七下半至第16,見日本龍谷大學所藏,上有武周字三,"世"作"廿",避太宗諱,乃時代烙印。辭體内容出於佛教華嚴宗。全辭作於該宗第二祖智儼寂後不遠。智儼生卒是隋開皇末(公元600)至唐總章初(公元668),作辭時代下限,止於盛唐之初。最奇特的是:現存12首的格調,經校訂後,竟然嚴嚴整整的,是三段制的長調12首的聯章,作者竟逐段規規矩矩地在"傳聲填辭";倚聲之嚴,且出乎意外,叶去聲韻處,硬是去聲到底。顯然爲了適應道場上的歌唱而作,不是後世明家的嚴别四聲乃主文的,爲了書齋内案頭欣賞而已。兹録第十一和第十六兩首如下,其前兩段都叶去聲,末段第十一叶入聲,第十六叶去聲——

君不見:無心之大施!曠然忘懷絶衰利。隨緣聚散任五家,不計彼此之差二。開門任取不如限,緣起即住非關自。三事由來不

預懷，豈簡福田之漸次。一切無求無所欲，任運無施無不施。無心之心超世間，故得稱爲施中至！無心之心通法界，法界平等非殊異。若能悟此一體檀，即是無礙檀那地。行路難！行路難！無心甚奇特。不見福田之足非，彌達無利無功德。

君不見：無心之大慧！廓廓落落無邊際。無礙虛融離有無，微妙疏通含一切。一切疏通忘彼此，各各平等論非是。非是是是號空空，空空亦空乃法爾。法爾空空無他自，慧眼照明恒不二。不二無知無不知，無知不知稱大智！大智非明非不明，不明非明無明明。無明之照不照照，不照之照乃無生。行路難！行路難！無心甚清泰！涅槃生死不關懷。蕩蕩如空無罣礙。

第十一"施"字，原有去聲，故用來很自然；第十六"明""生"也叶去，少見。這一層，姑留在後面談，先談這一組聯章，對廢黜唐詞意識一層，具有莫大的支持力量，外人不知。不説不明。1955年，我在《敦煌曲初探》內，曾建立理論；明年，於《敦煌曲校録》內，全收了各種聯章辭，以對抗王重民先印的《敦煌曲子詞集》內的全廢聯章體。大家多認聯章體是唐代的民間俚曲。其實乃"不通此道"，割斷歷史的話！不通此道説，是王重民在其所編《曲子詞集》敘例內自我批評的話，王氏沉溺在舊文人、舊詞人的舊觀點中，不重視唐代歷史的現實存在，亦即唐代社會的現實存在，具有"詞是曲子的淵源所自"，"詞高曲子卑"的封建觀點，硬搞"唐詞"的理論，以趙宋詞業去兼併唐曲子。用形而上的迷信去掩蓋敦煌寫本民間歌辭的第一手史料，以官僚、地主、文人所作的《花間集》作爲唐五代歌辭的"正宗"、"正統"，歧視民間文藝，真要《花間》，假要民間，別爲"俚曲"。1970年，饒宗頤及法國戴密微二人於《敦煌曲》中文兼法文的一部書內，則大大反對聯章體人"詞曲"，以把《五更轉》、《十二時》、《百歲篇》三調的東西攆出敦煌歌辭範圍以外去爲快。儘管他們自己在實際行動上也做不到，但口頭還是要這樣喊了騙人。其他凡是主張"唐詞"一派的人，也都認爲五十百三調毫無文藝價值，那裏談得上是什麽"詞"！不免大喝一聲："莠草們！滚出去！不要長期混迹在'唐詞'花園裏搗亂！"他們爲了純化、净化"唐詞"，人工提高"唐詞"的地位，所以有

了如此的心理與作爲。但他們在“唐詞”理論方面，終於不能不尊重“唐詞源於樂府”之説，他們還不敢代以“唐詞”源於“宋詞”之説。爲避免心理與行動兩方的矛盾起見，他們只好悄悄地避開五十百三調的來源問題不沾邊。但饒、戴二家雖然一面排斥五十百，一面仍讓和五十百同一淵源的《行路難》先溜進八首到《敦煌曲》裏。從此，五十百行既得以四調之多，成群結隊地活動，在敦煌歌辭内的力量，便雄厚起來了！饒、戴原竭力反對佛贊混入詞曲的，此時在自己所造成的新環境内，已覺反對五十百的舊調不能繼續再彈，心上一定很不安。他不料“轟隆一聲”！從日本方面，跳出與五十百同一來源的另一組十二首之多的《行路難》來，而且是初唐的倚聲填辭，身價很硬！音樂性很强！惟有聽其浩浩蕩蕩，進軍、歸隊、扎營、布防，無法阻擋，將奈之何！那“轟隆一聲”，不啻是一個炸彈，把國内外有聲勢的“唐詞派”諸君子合力所砌的一道净化“唐詞”的高墻，給炸出一個大缺口來了！任何異端、雜體，只要是唐五代 342 年現實的、有音樂性的歌辭，都得由這缺口大摇大擺地逛進來，那一幅不主聲而專主文的“唐詞花園”的藍圖，乃立刻變成了廢紙！

“唐詞派”内的頑固派可能仍會站出來拒絶説：“這樣的《行路難》，我們不承認是‘曲子詞’，我們不收。雖然十二首體制一樣，倚聲填辭，終於是樂府體，未變成詞，不是‘倚聲填詞’，我們不收。它是初唐的東西，有三個武周字，掩蓋不脱，而不是晚唐及其以後的東西，和《花間集》接不上，我們也不能收。”饒氏見了這 12 首《行路難》如何呢？他雖“死於‘詞’字下”，但他是收過“共住修道”的《行路難》八首的人，對此就非收不可，該無話可説了。何況饒編(一四一頁)“聯章佛曲集目”内，又曾首先提出過龍大藏卷的消息，不是不知有其物的。但他的《敦煌曲》内爲何終於不收這十二首呢？我揣測：只有因他從來信守初唐無“詞”，而龍大本有武周字，又與他“大五代文化”的幻想抵觸，對這組《行路難》，只好“敬鬼神而遠之”，免得麻煩罷了。上二家外，第三，該談談我自己重編《敦煌歌辭集》的態度了，情況就與王、饒二家大大不同：(一) 它們使我對此集站在唐代歷史本位上的信心更堅！即一切“死於‘唐’字下”！不妥洽，非收它們不可。(二) 對初唐時即已有曲子的信心更堅！惟恐一時所得資料尚不相應。(三) 爲充分表現唐代歌辭在質與量兩

面，都非我們的主觀假設所能局限，對聯章格調中，僅有五十百三調而已，還嫌不足，正盼望有新的樂府變體發現，爲已收到的五十百撑腰、長勢。如今乃竟天從人願，發現此項大群早期的《行路難》聯章，自然倍感親切，求之不得了！（四）深以早年舊編《校録》未陷入像王、饒二家所陷的歧途爲大幸！此項緑燈，早已大開，此項河道，早已挖好，十二辭歸來，即有"水到渠成"之樂！不然，設若原無此項基礎，而十二辭突如其來，臨時裝燈，臨時開渠，那來得及！勉强收容，在理論方面勢必也有僵硬的灣子存在，又深又大，如何轉得過來？豈不十分尷尬！——以上作這樣三面的對比，並非出於"唯我正確"，以此驕人的幸心，乃因其中確實存在着研究敦煌歌辭路綫的反正問題；值此關鍵行動的面前，必須給未來的研究定下一個不移的南針，不得不如此針鋒相對，作出鮮明的對比、甚至是對抗！

【乙】對芳考發表此辭的評價。——龍大藏有此卷後，國際不知已曾有過幾次的公表和研究。因饒、戴二編的介紹，我才得知一九五七(?)有了芳考，一九六一有了入矢義高先生一文；因閲芳考，又知在它之前，已有秃氏祐祥先生的研究。這些文字的發表，已有二十多年，又不知何以至今，一直尚未引起世界"敦煌學"學者的足够注意，原因究竟何在？及一九七七年，波多野太郎先生將芳、入二考和龍大本的複製品，同時惠我，我才在大大驚訝之下，重視了此辭，甚至喻爲在專門研究唐代歌辭中，忽然又矗立起第三根擎天寶柱了！實因初期研究的空氣太壞！對敦煌歌辭的産生，或卡死在晚唐，或認《雲謡》僅生於接近北宋……弄得文學史家暈頭轉向，好似乘飛機遇險，人被危機帶着上下翻騰，追求安全，不知究竟降落在何處是好，實在太不成話！若無幾根擎天柱出來作指標，將何以推醒王重民過時的酣睡，并驚破饒、戴兩家對"大五代文化"的沉沉迷夢呢？我於此，乃情不自禁、迫不及待地推崇芳村修基先生能有此考的發表，實爲建樹起這第三根擎天柱的一位大大的"功臣"！在未得到更確切的新資料以前，對這一結論不改。——以上這番話關係思想能不能解放，有説的必要，並非空談。

至於芳考全文中其他部分，經虚心研讀，已得不到什麼共同信念了。爲篇幅所限，不必詳説，但也不能違背毛主席"針鋒相對"，求"明

確”、求“徹底”的嚴峻教訓，而一概不說。這裏姑談四點：

（一）芳、入、饒、戴四家都接受了禿氏的意見，將《行路難》的主題，訂爲“徵心”二字，是一種形而上，落實不了的。禿氏眼見釋圓仁從中國帶回去的大宗佛教經典目録中，有一條曰“徵心行路難”，有目無辭，禿氏便將二字移花接木，贈給龍大所藏《行路難》作主題，那怎麽成！而芳、入二考對此不敢辯，遵用不違。饒編自作聰明，改“徵”爲“澂”，但終於臆説，没有足以服人的理解，類似下命令，不行。除蘇聯研究員不辨“真知灼見”，檢了去充場面，此外未見有人用。我依據辭内每首作聰明，改辭題爲“無心行路難”，是依據十二辭每辭首段的開端一律作“君不見：無心……”兩句，例如：“無心無自地”，“無心甚微細”，“無心之大禪”，“無心之大慧”等等，首首都有，無一例外，分明以“無心”爲主旨。在辭内其他地方也見“無心”、“無礙”、“圓融”、“不二”等，都用作全辭玄談的綱領，依據如此，便非臆説了。惟取此二字爲題，當然仍是我的擬訂，不是肯定。並希望那所謂“徵心行路難”的本辭也成套地發現。雖不由敦煌寫本自發現，也是好的。

（二）芳考解十二辭乃爲禪宗説教，不屬華嚴宗。未慮禪宗産生在天寶，時代太晚；禪宗主頓悟，立地成佛，而十二辭中，未宣頓旨。第十五辭才説到“無心之大禪”，但舉大迦葉爲實例，而迦葉原修小乘，後改大乘，直到最後身，方得成佛，不染半點“頓”味。芳考立説，則完全倒向禪宗，兩下怎麽合得攏？我説它們的宗旨屬華嚴宗，不但與智儼的時代合，且十二辭本於華嚴的“一乘十玄門”及“玄門無礙十因”，骨肉融化，隨處通解，無可否認，是站得很穩的。

（三）芳考内，扯到西藏佛教史，有所謂“拉薩論爭”，我無所知，不敢贊一辭。又扯住敦煌地區的禪宗史不放，因寫本出於敦煌之故。我想：敦煌石窟是佛教大宗文獻的密藏地而已；因一面避兵燹，一面取沙漠乾燥，紙絹不損，可垂久遠，故集中盈窟，密封不開。彼《行路難》十六首，哪得便肯定出於敦煌地區的佛徒之手呢？敦煌佛教史内，究竟載有哪些梵僧來過敦煌的？初唐時代，敦煌究竟有過哪些高僧大德，宗仰既深，文藝又至，可製出此等内容縝密、音韻遠古（詳下文）之作？……芳考都未曾具體談到。

（四）芳考措詞，謙抑太過，流入不敢自信地步，又將何以信人？如曰："説不定，也許是"，"是否妥當"，"事實是無法否定的吧"，"也可比定"，"看來很像"，"多多少少地"。……這類疑臆太多，弄得摇摇擺擺、松松垮垮，表態不够嚴，螺絲扭不緊，教人只有將信將疑，捉摸不定而已，未可。

【丙】兹附見《行路難》有關時代特徵的兩件事，以供今後研究中，在選擇方法上作參考——

（一）十二辭内，叶韻與别體字兩面，都帶有時代特徵，如果不指出，聽其沉晦，太可惜了！上文點出辭的中段，每叶去聲無不貫徹到底。龍晦同志云：此事以第十六首中段的表現最强：它開端一韻，以入聲"切"叶去聲，讀如"砌"。末尾二韻（"明"、"生"），以平聲叶去，讀如"謎"、"是"，都有道理，不是偶然。"切"字原有一個去聲，七計切，作"衆多"解。看了"砌"字，就得其聲了，惟文字中用此聲的例子很少。末二韻叶"明"和"生"，俱人人熟習的平聲字，怎能安排在一串叶去聲韻之下呢？若認爲填辭倚聲到此，换用平韻了，則上文各首都無此例，此首何從獨異？原來"明"、"生"二字，均有失鼻音的事，讀如"謎"、"是"，在古典歌辭中，可認爲隋唐經師的舊音；在民間方音内，至今還挂在山西人口邊。羅常培《唐五代西北方音》引敦煌寫本《千字文》"笙"的讀音，即此種失鼻音。邵榮芬《敦煌俗文學中的别字異文和唐五代西北方音》（一九六三）曾謂"止攝開口、和齊韻開口不分"，正合此旨。我查饒氏（一九七三）復楊冠珊書云："對敦煌繫年，鄙見有一要點：即用韻定曲子年代，似宜有嚴格限制。曾將此一問題與若干古音學專家討論，僉謂可靠性甚低。"觀於此處"明"、"生"有讀"謎"、"是"之例，饒氏應該憬悟；應該擴大學習範圍，把所謂"嚴格限制"的空言，先化做現實存在的義例，誰不知道"嚴格限制"呢？凡經饒氏過目的歌辭寫本中的武周字，饒氏和王重民氏一樣辦法："佯作不見，絶口不提"。類似的空滑做法，正應"予以嚴格限制"才是，惜乎饒氏不自覺。再則所謂"若干古音學專家"究竟是哪些人？要逐一點名落實。

（二）龍大藏本上所有别體寫法，可以肯定屬於初唐時代。兹用兩種初唐寫本題記有年代的，來證明這一點，非常省力，也非常得力。一

種是高宗顯慶四年李勣等所進《新修本草》，一種是中宗景龍四年卜天壽所寫《論語·鄭注》及雜詩。兹僅舉二十字和行路難寫本比較，可見它們的時代是如何相近，甚至相同——

常體	願	邪	微	漫	稱	惡	深	㴱	修	葉
行路難	顛	耴	嶶	澫	穪	悪	湥	處	脩	𦯂
本草	願	耶	嶶		穪	悪		𠩄		𦯂
卜卷			嶶	澫		悪	湥	𠩄	脩	𦯂
常體	輩	衰	對	怨	色	勝	歸	泥	糞	關
行路難	輩	衰	對	悉	色	滕	歸	埿	糞	開
本草	輩	衰	對				歸	埿	糞	開
卜卷			對	悉	色	滕			糞	開

其中如“葉”、“輩”、“對”、“糞”等字，十二辭與《本草》寫法的逼近，即二者時代的逼近，尤值注意。他如辭有“寂”字，上卷有“叔”，兩“叔”同作“尗”，亦是一證。初唐的書手有加“心”法，對某些字下，愛加“心”字。十二辭有“慜”，乃“敏”；《本草》有“懸”，乃“縣”；上卷有“想”，乃“相”。又如伯 3271 載《泛龍舟》内的“樂”寫“樂”，據趙之謙《六朝別字記》：“（六朝）碑於‘樂’字、‘爍’字，皆作此（樂）。”用於隋曲寫本歌辭《泛龍舟》，因得訂其作辭及寫本時代均在隋，也是一個明例，附見於此，以廣參考。若多積這些同類的別體字，加以研究，可能得出許多規律。若廣泛地取題記有年份的寫本來編立《敦煌寫本別體分期表》，分別集中隋、初唐、盛唐、中唐、晚唐、五代的寫法，不啻得到六把尺子，然後量在歌辭上面，從測定別體字而得其相當的寫本時代和作辭時代，豈不比饒、戴“大五代文化”的幻想法，或孟西科夫等以“三百年爲一個世紀”的膚廓法，要科學得多？這種表尺，在“敦煌學”内，公制、公用，裨益非淺。

三、評田中謙二《〈五藏論〉唱誦考》

田中謙二先生有《從句法、韻律上所看到的擬張撰〈五藏論〉之唱誦部分》(以下簡稱"田考"),對網羅唐代歌辭一事雖無所成就,但大膽設想,細心追求,甚可取!"失敗爲成功之母",他這次雖失敗,其邁進精神仍足以鼓勵來者。——田考是一九六四年寫的,《五藏論》依據斯5614寫本。當我知道田考内曾提出中唐有人"擬撰"某種"唱誦"的文辭,其中還有"三句對"時,我大爲興奮!我從敦煌歌辭《定風波》被用作識别傷寒的宣傳曲辭,感歎唐代民間歌辭的體用了不起!看到田考的題目,馬上敏感起來:莫不是經過唐人之手,已把後漢的《五藏論》搞成唐代的歌辭了,作用類似《定風波》嗎?因多方訪求,想得其究竟。及波多野太郎博士惠我宫下三郎先生《敦煌本張仲景〈五藏論〉校譯注》及田考全文後,知田考對於"唱誦"的概念,在他所著《變文曲的——句法》一文内,已先養成。而變文和後來的寶卷、彈詞一樣,都是吟辭,不是唱辭,不是曲子的辭。田考既認變文爲曲,他所謂"唱誦",也就根本落空,事實就糟糕了(誤認變文爲曲,是對歌辭和變文兩頭情況都未摸清,在初初接觸敦煌寫本的人往往不免。一九二八年,陳寅恪先生跋佛教變文内的"因缘"一體,屢題爲"曲",乃一明例。田考於四十年後,仍犯此誤,是非又當别論了)!不幸這一關係很大的誤解,既已存在於國際的敦煌學内,又怎能放棄是非,不辨明白呢?你也放棄不問,我也放棄不問,那未來的敦煌歌辭研究,將如何能不斷進步呢?只要是目前已發現的,那怕僅僅一粒小小的沙子,也得熱情地拈它出來,把它彈掉。饒、戴二君都知道田考的内容如何,却置身事外,一言不發,不肯用他們所慣用的那管測量"真相遠近"的尺子去量一量,不讓大家明白真相,究竟爲了什麽?大概是明哲保身,不惹是非之故吧(饒編在自序内,以能接觸原卷,得到"真相"自負)。

【甲】田考具有的積極意義。——敦煌寫本《五藏論》本身,是後漢張機(仲景)寫的駢文。後面有"講説《本草》用法和藥效的部分"(以下

凡在“　”以内的話，均係田考原文），田考斷爲中唐人手筆，而言之不詳；其本質實系許多不相聯續的對仗駢語，而田考誤認爲“唱誦”辭，相去甚遠！兹從他統計的一〇九條、五三組中，選録八組原文如下——

“石南采葉，甘菊收花。”——四言一句對。

“頭風起悶，須訪菊花；脚弱行遲，宜求石斛。”——四言二句對。

“火燒宜貼水萍；杖打稍加䕶實。”——六言一句對。

“五茄割去其皮；牡丹搥去其骨。”——六言一句對，帶“其”字。

“鬼箭破血，仍有射鬼之靈；神屋除温，非無報神之驗。”——四言六言二句對，帶“之”字。

“仙靈卑草，能去腰疼，則忘杖而歸家。大鼠煎膏，巧療耳聾，得草麻而加妙！”——四四六言三句對，帶“而”字。

“人厭石、寄假蜂房；水腫□、惟須杖戟；腸結通、惟須甘遂。”——七言三句對，七言乃上三下四格。

“患眼宜取蕤仁；安胎必借紫崴；傷身要須地髓”——六言三句對。

像這樣的對仗，甚至帶“其”字、“之”字、“而”字等，分明皆構成駢文的素材而已，而説它們近於歌辭，能唱，中國人不如此看，毋庸置辯（田考中曾表示：“中國人不會想到二句對之外，還有三句對。”按元曲内早有三句對，有什麽不會想到？）。惟若從敦煌歌辭研究的立場出發，田考中仍然存在六點積極因素：（一）寓有唐曲子的意識（即上文所舉敦煌寫本曲子有《定風波》三首咏識别傷寒症狀事），而不墮入“唐詞”意識中盤旋，非常突出民間性，並和民間生活有密切聯繫，是在宋詞裏面極難遇到的。田考所認爲中唐唱誦，會以《五藏論》作内容一層，頗符合唐代民間曲子性質的一種自然想像，難得！（二）既認爲和變文接近，同時就必然認爲和詞疏遠。上文已説田考中所有的唱誦想法，是從他對“變文曲——句法”的研究中得來的，儘管他認唐變文是“曲”，錯了，但這裏看出：他恰恰建立了一個唐變文和唐歌辭的關係，這一點不應抹殺。

（三）所謂“三句對”，是元曲修辭的特徵之一，而不是宋詞所有；能在唐曲子和元散曲中間找關係，仍然勝於在唐曲子和宋詞中間找關係。（四）田考内不忘唐代民間的力量，雖然没有具體説對，暫時還應保留它，直到詳悉作者這種難得的傾向，從何而來，它何以尚未能被具體落實，都弄清楚後，再定取捨。例如他説，“七言句作上三下四的，筆者竊以爲誕生於民間”，又説到三句對“我以爲也許可以臆斷是在民間誕生的”等等。此外還有兩點則是屬於研究態度的；（五）他説：“對完成這些方面的研究，在了解該文的擬撰作成時期上，也許會提供某些啓發和綫索。”足見他不混淆寫本和作辭兩個時期爲一，與王（重民）、饒諸家不同，可貴！（六）結論做得很嚴肅，故上文説他“大膽設想，細心追求”。看了他那樣的結論，得承認他對工作是虚心、認真的，我們就不能輕率地否定他的一切；要跟他一道，經過一番虚心、認真的研究以後，再予評價，詳下文。

【乙】田考對“唱”和“誦”，始終未下定義，以致二者始終混淆，是他核心主張的致命傷！——對唐藝内唱、吟、誦、念四事，雖常識性的區分他也未有，而聽任它們彼此相犯，貿貿然將“唱”、“誦”聯舉，甚至想以他自己的“昏昏”，使他人各自去“昭昭”，怎辦得到呢？一般認爲有調有聲爲“唱”，有聲無調爲“吟”，朗暢宣揚成“誦”，循辭傾吐爲“念”。唱則不成誦，誦則不成唱。上列八組對仗，在技藝中所起的作用，若僅指爲誦，是實；若指爲唱，是虚，是欺人！請教：駢文或駢文的句子，怎麽唱呢！他只知用“句法”、“韻律”、七言句作上三下四“變格”，和“三句對”，一共四件法寶，來控制“唱”；但這四件事對“誦”，又能起何作用，他就不管了。唱歌總要有起有止嘛，不能無了無休地唱下去。句法而外，就得有章，有解，《詩經》、六朝樂府都如此。而田考對唱，只需要有對句，不要有章、解，事實上唱得起來嗎？這樣安排，豈非和唐人作難！他所謂“韻律”，只指平仄相間，而不指叶韻。一〇九條原文，通通不叶韻，只要看看上列八組的情況就可知了。田考説：一〇九條“固然并不叶韻，却是幾乎與韻文没甚兩樣”。不能如此説：不叶韻的文，不可算韻文，叶韻的文，不可算散文，要講道理。就是這兩件事：一不叶韻，二無章解，作者摧毁了自己的“唱”的核心主張，一切話都不起正面作用了。我舊編的

《校録》中，原有《散花樂》幾首；到了新編《歌辭集》内，因《散花樂》不叶韻，删掉了！不叶韻的東西，在古典歌辭内，就是站不住脚。

【丙】七言句作上三下四，并不算變格，唐歌辭内所本有的雖較少，不是没有。上三下四有啥稀奇！而照田考説來：自"後漢至該文被傳抄的中唐前後，韻文和仿韻文的句法，發生了頗大變化！……句法産生了'上三下四'的變格七言句和'三句對'"。又説："上三下四的變格七言形式，是極爲特異的句型，至敦煌文獻，才首次出現。"哪裏的話！《雲謡集雜曲子》難道不是敦煌文獻嗎？《雲謡》裏的幾首《征婦怨》，和兩首楊妃本事，都在盛唐，上三下四的句子可就多了！如《洞仙歌》有"恨征人、久鎮邊夷"，"緑窗下、左偎右倚"，"轉相愛、幾多恩義"，"願長與、今宵相似"，"寒蛩響、夜夜堪傷"；"殷勤憑、驛使追訪"；"願四塞、來朝明帝"；"令戍客、休施流浪"。《傾杯樂》有"每道説、水際鴛鴦"，"被父母、將兒匹配"；"渾身挂、綺羅裝束"；"觀艷質、語軟言輕"；"年二八、久鎖香閨"；"堪娉與、公子王孫"。《内家嬌》有"渾身挂、異種羅裳"；"除非却、應奉君王"；"任從説、洛浦陽臺"，"搔頭重、慵憁不插"；"應是降、王母仙宫"。……舉不勝舉，難道不是常見的句格嗎？何"變"之有？

【丁】凡治元朝散曲的人都知道：曲中三句相對，謂之"鼎足對"，或"扇面對"，俗呼爲"三槍"，見明朱權《太和正音譜》等書。北曲〔水仙子〕、〔寄生草〕、〔醉太平〕等調中，三句對最發達。這種作法，先要爲格調所許可才行，不能在任何曲調中或駢偶中硬搞成如此複雜的對仗。曲的修辭，以裝點飽滿、傾瀉淋漓、氣勢磅礴爲貴，和宋詞不同。田考説："在宋代詞裏，已略有出現。"既如此，爲何不舉例落實呢？有説無例，空話而已，文學史不許可。其實三句對是金元曲格調所特有，詞調所無。詞向以曲的領導、曲的淵源所自自尊，故目曲爲"詞餘"。實則剛柔兩性，各勝一端，在三句對這一法式上，就説明曲是有獨立自主的部分的。我們希望能從唐代民間曲子内找到它的蹤跡。兹先舉汪元亨的〔醉太平〕爲元曲三句對的一般範例——

憎蒼蠅竟血，惡黑蟻争穴，争流中勇退是豪傑！不因循苟且。

歎烏衣一旦非王謝，怕青山兩岸分吴越，厭紅塵萬丈混龍蛇，老先生去也！

憑右辭，有五點當注意：（一）首先要《醉太平》的格調，第五、六、七句皆七言（上四下三）；（二）這三句的七言上面，可各加襯字；（三）第五、六句叶去聲，第七句换叶平聲；（四）這組"三句對"雖一般性的，其修辭的工整程度，已高不可攀！字字匹敵穩健；（五）形象思維在駡當時文人"學而優則仕"的思想，也駡得不錯。——這五點，那一點是"患眼……安胎……傷身……"三句所能相比的呢？田考意思：在中國文學史上，"正式出現三句對"太遲，要遲到金元；若從《五藏論》的"唱誦"部分來説，中唐時已有了。我的想法不如此，三句對是在一定的音樂條件下，在唐詩近體的成熟中，從雙句對的基礎上發展出來的，難有粗製濫造的一級。"患眼……安胎……傷身……"三句，根本不是文藝作品中的三句對，田考搞錯了。擬不於倫，喻不於類。對中國文藝的頭緒未摸準。這裏不存在唐和元兩代曲藝的精粗問題；所存在的，乃外國學者對中國文藝的認識難免有隔膜，隔膜又難免有厚薄的不同而已。田考曾引日本吉川幸次郎先生《元雜劇研究》（四七五頁）的話，指"三句對"云："這是迄今爲止的常識。"言外我們對這一點倘認識不足，將是缺乏常識。田考接着説："反正從對句來説，是屬於異常情況的。我以爲：也許可以臆斷：這也是在民間誕生的吧。在作爲我們研究對象的此文章裏，出現了三句對的現象，還是應引起注目的事。"把三句對的意義，提得這樣高，未免過分了。我上面説：事情是隔膜的厚和薄的問題，依據即在此。兹繼續説老實話：田考表示，和中國文藝的實況之間，尚有着一層很厚的膜，而不是很薄的，要費大力去剔除它。

田考可能因上列"人厭石"云云，"三句對"之内，尚含有七言"上三下四"的"變格"在，對引上列汪元亨〔醉太平〕曲作例，還有所不滿。因此，這裏再補一首元張明善所作〔水仙子〕來見例，以求無憾：

鋪眉苫眼早三公，裸袖揎拳享萬鍾，胡言亂語成時用，——大綱來都是烘！説英雄、誰是英雄？五眼鷄、岐山鳴鳳；兩頭蛇、南陽

卧龍；三脚猫、渭水非熊！①

這辭内，有兩組"三句對"：前組七言，仍是"上四下三"，而後組七言，爲十足的"上三下四"。我並非不務正業，不討論唐辭的"唱"、"誦"，反而在此夸張元曲的功力。我想儘量滿足讀者的需要，把應參考的資料能於此都看到，無缺陷。所謂"讀者"，正包涵吉川和田中兩位先生在内。田考還有一句話："《五藏論》的唱、誦部分，是多麼有意注重音聲抑揚的調和啊！"實際上元曲内有此事，而唐人寫的《五藏論》内並無此事，我們要不斷追求事實真相。

【戊】還有一件事，要簡單地幫助一下。田考内相信所謂唱、誦部分的作成人，是如何注重聲音調和，平仄相間！曾遇到兩個"澤"字，爲了聲音調和，都應該讀平聲，他因說：

設想"澤"字已經喪失了入聲尾韻，而同現在的北方音一樣，已經平聲化了。然而，倘若説是在宋代，那就不得而知，可是要説在中唐之前，能有這種現象存在，這恐怕不是中國音韻史上能允許有的常識吧。再説：要是這樣現象，已開始出現，那也不會就此一個"澤"字爲限。因此，我們這唯一的解決辦法，確實不免要受無謀之譏。

作者再一次認爲這一問題，是在"常識"範圍中。如果他們解決錯了，或中國音韻史上所允許的範圍錯了，那都是對於常識的有虧，基礎知識不够，應注意！我感到我們的常識不會太差，吉川和田中二先生未免過慮了。惟凡采取提高一步的看法，學術上都會促進，也不必反對。不幸的是：中國歌辭中的"入派三聲"雖曾隨同金元北曲的盛行而在當時特別盛行過，使一部分人誤會它是始於金元時中國北方的。實則方音按空間分布，不受時間限制，不因時代改變而有何改變。若説"入派三聲"在

① 今校："語"原作"話"，"時"原作"何"，"綱"原作"剛"，"烘"原作"哄"，"五眼鷄"后衍"用"，"非"原作"飛"，據中華書局 1964 年版隋樹森編《全元散曲》改。

北方某時興，某時衰，某時已廢，那是形而上學。周代歌辭中，已留下“入派三聲”，它和北方語言並行至今，一天未停。田中先生膽子不够大，僅敢認爲宋代會有，唐代尚不會有，那正是“常識”上的不足了。《詩·大雅·抑》曾以“樂”、“虐”、“藥”三字叶“昭”、“懆”、“藐”、“教”、“耄”等字。《詩·大雅·板》曾以“虐”（讀如“鳥”）叶“蹻”。《詩·小雅·小宛》曾以“克”（讀如“庫”）叶“富”。……這些現象，音韻史上可能未提，致田氏疑心唐人尚不可能有“入派三聲”。

以上五節，乃對於田考的愚見。兹再補述一點敬佩之處：他在結論中，態度很謹慎，更客觀。表示所謂“唱、誦部分”的“實際起源，究竟何在，還是個‘謎’”。把上文肯定過它“生産於民間”，以及敦煌寫本爲最早本的兩層，都降爲假定了。又説，斷時代爲中唐，積極性的證據一個也没有；雖最後臆斷，仍認“此文‘擬撰’的作成期，不至遠於其傳抄期”，但自己加了兩個局限：要“反覆言明”：“單單從句法和韻律方面來研究是不足的”；“始終相信抄本非常近於原貌這一層，也感不足”。凡此種種，都很客觀，都是值得我們學習的。

按法國保羅·戴密微著《敦煌曲》（51 頁）内曾介紹田氏此文。謂《五藏論》中有一部分是曲子，事實上是唐代民間丹方，已發表、解釋，按照斯 5614、伯 2755 譯成日文，和伯 2378，登在《東方研究學報》。第一部分是駢文，第二部分是押韻的詩，已由田氏分析了。此外，在道教的手卷裏，也見到神秘性的歌訣（Kokiue），唱詞在此當作“記憶術的方法”。此中提到曲子、押韻詩、歌訣、唱法，不知究竟指些什麽。可能有見諸本文所論以外的，有俟續查。

四、評入矢義高《聯章曲子補録及行路難考》

入矢義高先生認真補録唐曲子的定格聯章，對普通聯章《行路難》的校訂也有貢獻，都無“唐詞”意識。他於 1961 年發表《敦煌定格聯章曲子補録》（以下簡稱“入録”），采用“定格聯章”的分類，又標明爲“曲子”，非常確當，一時無兩。此乃東方學者的看法，非西方饒、戴一派所

肯爲。時代較入録稍早,有一位旅日的陳祚龍先生,也樂於校訂以佛教爲内容的普通聯章辭,可引爲入録的同派。饒、戴對聯章辭則明推暗就,態度極不光明,可稱爲“兩面派”,詳末節。茲先談入録所包含的兩大問題:一、“《五更轉》作者是誰”的判定;二、“六師”故事的識破。前者入氏失檢,爲人利用;後者入氏獨具隻眼,建樹奇功!

【甲】在補録《五更轉》中,形成有關作者是誰的爭論,惹起一大波瀾。——任的舊編《校録》中,録“定格聯章”十七套而已(《十恩德》無所謂“定格”,應改入普通聯章類):入録補了八套,又“十勸撥禪關”二首,功不可掩,我十分感佩!到了目前所編《歌辭集》内,在入録所補之外,我又另補了約十套;在此之外,難免尚有遺漏,怕不多了。這件事看似平常,實際是唐代歌辭研究上一個大方向。倘有志體現歷史現實,必不許憑一知半解的主觀,排除唐代的這樣那樣。要反映全面,將宗教内容,作爲罪證集中。有人害怕泛濫,收不勝收,但肯幹的人不害怕。我和入矢義高先生對此“可怕”的事已輕易取下,立足越穩,詳末節。至於“頓悟”三套《五更轉》内,有兩套的作者早已定爲神會,而入氏疑其不確(並無憑證),翻不了案。未料影響所及,此項空氣,已吹到西歐,問題擴大,是非不容不辯了。

(一)作者神會論證確鑿,無從翻案。話從第一套説起:“頓見境”《五更轉》辭,被分裂在斯 6103 和 2679 兩卷。標題是在前一卷,原寫“菏澤和尚五更轉”七字。但當時有人用朱筆,於原卷“澤”下加三字“寺神會”,成爲“菏澤寺神會和尚五更轉”十字。事出唐代,苟無其他反證,難於否定。原十字的含意輕易不容抹殺,一也。第二套“南京定邪正”《五更轉》,辭在斯 2679 内,緊接在第一套之後,彼此一個筆跡。換言之,兩套辭乃一人所作,即同在十個字的標題之下。作者神會的含意是連第二套辭也包含在内的,這原是順理成章的事,無從自作聰明,強爲隔離,二也。第二套的作者也是神會,並非專賴上條爲證;它的全文尚附見於所謂“南陽和尚頓悟解脱禪門直了性壇語”之後,而此項“壇語”的作者,向傳爲神會,無異議;附於“壇語”後的“定邪正”的《五更傳》,向也認爲出於同一作者神會,無疑問,三也。至於第三套“南宗贊”《五更轉》的作者,本可從格調及内容鑒定,與前二套均無不同之處,也可斷爲

神會;但爲謹慎起見,暫不議及,三套的作者之爭,也暫劃在前兩套範圍之内而已。總之,此項《五更轉》三套,乃佛門立宗定性、頭等重要之大文告,不是瑣屑小歌辭可比;歌辭文藝技巧的表現也頗高,苟非當時躬親領導禪宗的高僧,又素有文藝修養如神會這樣的人,將悟不到如此,也寫不出這樣,此層亦理當慮到,四也。神會爲在北方,和漸門爭領導,並曾寫過《顯宗記》一文,與其卓錫菏澤甚久等事,均一一載在史册,不同虛文,五也。凡要翻神會此案的人,倘希望成功,必須富有積極性,能破、能立,方有充分的發言權。請在如神會其人以外,先物色到另一位高人,所具才德、地位、歷史,各方條件,無不較神會爲高,以充三套作者爲宜,然後再來進行較量。不然,便不必試探,勞而無功,徒亂人意。但有别具懷抱的人,如饒和戴兩家,以動摇爲望,以布疑陣爲能,借以回護已誤不改,那是必須攻破他們的。

(二)入録是怎樣想的呢?

> 我對這推論,還不得不有疑問:當真因斯 6103b 冠着所謂“菏澤寺神會和尚五更轉”的標題,便能把那二篇五更轉的作者立刻定爲神會所作了嗎?可能是神會二傳或三傳的弟子的作品吧。這樣很大的可能性豈不尚存在嗎?再則在開元天寶的時候,就能由七言和三言句組合起來,每章分前後兩段,發展到十五首之多嗎?陳代伏知道的‘從軍五更轉’每首也不過用五言四句的格調而已。今天預料開天間就能産生那樣複雜的歌辭格調,是很困難的吧。

這段話只有推想和空論而已,入氏動機何在,不明。“神會”二字,既出唐人朱筆的後加,神會爲人,既有許多歷史記載,如果還認爲靠不住,那麼,自己方面既手中無證,心中無人,僅憑一些空想即虛指另二套《五更轉》爲神會的二傳或三傳弟子的作品,還説“可能性”很大,又有什麼靠得住可言呢?倘承認入氏第一個人出來憑空翻案“可能是二傳三傳弟子的作品”,就不能拒絶有第二個人出來憑空再翻説:“可能是四傳五傳弟子的作品吧。”大家既同爲迷信自己的形而上,我們即便用力查明他們的虛僞有深淺的區别,又能起什麼作用呢?神會是天寶間人,他的繼

承人仍在中唐初年,總不會跑到五代去,我説四傳五傳,不是無意義的。饒害了戴,他倆合力卡住,把所有敦煌寫本歌辭凡寫於五代的,一概强派其也都作於五代;凡不利於這一主張的,一概對它吹冷風,都是考據家最忌的下策!

開天間的曲子中有雜言歌辭,早已不是問題。《尊前集》第一首是李三郎的《好時光》,由三言、五言各四句,六言、七言各一句組合起來,難道還不够成熟嗎? 但自宋迄今,從來無人持過異議,指爲僞作,早有這樣一首辭在,大家會忘記嗎? 目前又發現初唐確有十六首相聯的《行路難》,在頭段是三、五、七言,尾段是三、三、五、七、七言,中段都是七言;字體方面,有三個武周字,有初唐帝諱字,有初唐别體字,上文喻爲"擎天柱"一般的時代指標,誰也不能否認它們是初、盛唐作品。這是經過入矢義高先生親手調整的,又怎麽會忘記呢? 前朝的樂府,在唐代基本上不唱了,唱的都是有了新聲的"擬樂府",仍屬於本朝制度的"曲子"範圍内,無從推諉,除非没有鮮明的主聲條件。因此對《行路難》十二首爲唐曲子;既不該忘,也不該疑。還有《雲謡集》的《内家嬌》寫楊妃本事,《鳳歸雲》寫開天間的"征婦怨"……類此的盛唐雜言歌辭不勝舉! 爲何憑在前的陳代《五更轉》是五言四句,就必須卡定一百五十年後,已到盛唐,仍不許有所發展,産生雜言《五更轉》,這又是何道理呢? 陳代伏知道之後,在隋唐燕樂系統下,雜言歌辭早已勃興,勢不可遏! 盡人皆知的、句法複雜的,有如隋楊廣與王胄二人倡和的《紀遼東》四首,完全依調填辭,作四組的"七言五言",跌宕成腔;初唐閻朝隱《採蓮女》作"三三七五五七七";義淨《雞林唱》作"四三三三七七",還作上、去聲通叶和後來南北曲中情况一樣,該怎麽説呢? 尤其可慨的,胡適先懷疑《教坊記》,不信唐代已有長短句歌辭;乃至熟讀神會《壇經》及三套《五更轉》後,才改變了態度,表示相信盛唐已唱長短句了。何以在同一事實面前,胡、入兩家的觀感會分歧到如此地步呢? 而胡氏的認識依然不够,對隋代情形仍在隔膜中。按佛教的清規有嚴峻一面,是否許可再傳三傳的弟子,冒祖師爺的盛名,大撰歌辭,廣爲流布呢? 也值得先查個明白,如果確無禁忌,再作"可能性很大"之説不遲。

(三) 請看入録的話對法國學者的影響如何。戴編(八五頁)説:"這

些詞曲都是闡述禪門南宗的學理的，Triya 疑心這樣複雜的格式，不可能上溯至神會；這些著作，可能出諸他的繼承人之手。”此即轉引入録的話而暗遂私圖的一例。但憑“疑心”和“不可能”的口氣，終於軟弱無力，雖一倡一和，何濟於事！戴編又指“定邪正”套云“此詞乃神會所作之説有爭論”，也是引申入録之説。而不指出“爭論”之點何在，更是虚怯！左景權先生曾寄我戴氏另文摘譯，説：“有人認伯 2045 所載《壇語》後的《五更轉》也爲神會的作品，我甚以爲可疑。”按如上文所已指出：“定邪正”套因先和“頓見境”套同在斯 6103 卷内，同在一條有朱筆補字的標題之下，故取得作者神會的信心；後又因和《壇語》同在伯 2045 卷内，而《壇語》的作者是神會無疑，則緊接《壇語》後的“定邪正”套的作者，當然更可信爲神會——這兩次的判斷均有基礎，不得認作没有道理。如今入、戴二家既要翻案，積極方面又舉不出任何一人足以代替神會，消極方面又始終完全避開自己明明知道的朱筆補字標題和《壇語》作者是誰兩證，而一字不提，但吹冷風説“可疑”，放空炮説“有争論”，想憑兩手空空，没有一點實力，就來翻案，豈非枉費心機！譬如一條有一定航期的船，到時就開，忽然有兩個别有用心的人跳出來説：“對這條船的開行有爭論，我以爲可疑。”船就聽他二人的話，不開了嗎？假如有人報告説：“船身那裏漏水了！”或：“發動機壞了！”檢查果然，船才不開嘛。入考的話於此被人暗中利用，去遂私圖，而入氏不知，是可憾的！

【乙】在補録《五更轉》中，逐漸發現了佛徒的一次大謊騙，入氏供應資料有大功——自來佛徒們當中，有吃飽飯、無事幹的一些分子，專搞唯心的著作，編造故事，穿插歌曲，欺人玩世。被欺騙的至今已歷一千多年之久，竟然仍有被蒙在他們的謊鼓裏，未曾識破，不得出“鼓”的。我在前就是一個這樣被蒙的人，可笑可恨！現在出鼓了，要認真宣達一下。分四點説明——

（一）入録先將《五更轉》五首還原。——在斯 5996 内的四首《五更轉》，大家認爲不全；在斯 3017 内，另有第五更有辭一首，又不知前面的四首何往。入録内對此同一茫然。但他在《徵心行路難》一文内説：

> 我已發現：這個前半部的缺落部分，即直接銜接在這個斯 3017

> 的前面的寫本(斯 5996)。在這個寫本裏,可以看到這個《五更轉》曲第一首起,至第四首前半部止,都存在。把這兩個寫本合起來,這五首全體,也就完備了。

此乃入録所建的第一大功!除英京藏二卷外,法京還藏一卷,伯 3409,書法佳。末首“世”作“廿”,避李世民諱,足見撰辭可能出初唐或盛唐。

(二)王目受騙。——佛徒所造這一謊騙的故事,略見於王重民氏編《伯希和劫經録》三四〇九内,他説:

> 此卷當是記一文字游戲,應予重視!記一人在五蔭山中,逢六個禪師,每禪師先各作一偈,又各作一(首)五更轉,於是逢者作行路難。

原來王氏也是“鼓中人”,他也未理解這是佛徒所編的寓言,而誤認爲真有一座五蔭山,山中真有六僧與一俗人相遇,彼此作偈作辭以論道。故他在目録内喊:“應予重視!”跟着他“重視”的人,可能不少,而“重視什麽”,自然會各有不同。

(三)遇到一位老實人芳村修基先生。——在芳考内,也曾談及此“故事”,深感懷疑説:“五蔭山這一地名,也無法確定,究屬現在的什麽地方?”凡是老實人都容易受欺,有時被欺很可憐可笑!原來所謂“五蔭山”並無此山,乃佛徒們一種詭喻。“蔭”即“蘊”,積集之意。佛教指人的身心當中,有色、受、想、行、識,五種積集,完成一個有情的小世界,譬作山、宅、堂等。並指它們是具備五蘊的一個小世界,聽人進去止住,或離開,來來往往,不分主客,豈真有什麽山或堂……嗎?這樣看來,芳村修基先生正被蒙在鼓心,他有翻遍各國的地圖,去訪問這座五蔭山的心願,便教人忍俊不禁了!

(四)入録發現所謂“六師”的擬名。——誰料在這節骨眼兒上,入矢義高先生看伯 3409 的文字,比王、饒、戴、芳、翟(英人翟理斯,曾編英京劫藏敦煌寫本的總目)諸人都看得仔細,他竟然把六個禪師的法號,也記録下來,其餘接觸到原卷的人,都未曾如此辨,不及他精細。這六

個“法號”是:遠塵、離垢、虚照、浄影、智積、圓明。——這樣一來,入録乃建成了第二奇功!奇在何處?我把這六位禪師的六個法號反覆沉吟,覺得“遠塵”對“離垢”,“虚照”對“浄影”,“智積”聯“圓明”,分明是由一個人設計虚構出來的,和“五蔭山”的名目一樣,寓言而已!山也是空的,堂也是空的,人也是空的,名也是空的,所謂六偈,《五更轉》及七首《行路難》,通通由一個作者包辦,好比寫劇本,裝出各種角色,口唱不同的唱辭罷了。再則故事中强調六禪師是在還鄉的征途中,與衆等相遇,這是反常的!不成話的!我們只知送佛上西天,那有送佛還鄉的話!佛的世界觀四大皆空,還戀家鄉?怪!又説“貴賤等愛慕禪師,不知爲計,留得共住修道”,不還鄉了。一切都從俗情妄念出發,這些人五蔭未除,修什麽道!但若知道“還鄉”和“住修”原是寓言,義便通了,種種寓言假託之跡便越發暴露了!進一步乃斷定王氏所喊“應予重視”,我們實應如此“重視”,戳破機關,唤醒迄今千餘年來被蒙的衆生。倘照芳村修基先生那樣傻,要去翻遍世界各國地圖,找出一座“五蔭山”來,方始罷休的那樣“重視”,就成笑柄了。但我尚不敢有十足勇氣去自矜發現,因我雖從入録内發現了“六師”的“法號”,却未見其出處。入氏何以不明出處?我何以不能自動查出?均覺茫然。倘六名有誤,還待改正。這事應寫封信,向入矢義高先生求教。

【乙】入矢義高先生的《徵心行路難考》(以下簡稱“入考”,與“入録”是兩回事),有得有失,不能無言,臚舉五點——

(一) 入録和入考對“定格聯章”的體認,稍有差錯。“定格”的“格”在制度,不在句調。《五更轉》不能多一更少一更;《十二時》不能多一時,少一時。《百歲篇》在唐辭,限於“一百終”,十首;六朝有咏一百二十歲的,另一回事。另有《十二月》(“十二月”是擬名,原名輒未發現)不咏閏月。——定格以此四種制度爲限,以五十百[十]四調爲限。他如《十無常》、《十空贊》、《十恩德》……都没有什麽制度限制它們,便都不在“定格聯章”範圍内,何況《行路難》!入考内將《行路難》也拖入定格聯章,大大不可!《十恩德》乃我在舊編《校録》内先搞錯的,我應引咎!

(二) 入考對龍大所藏《行路難》的章句看得很準!曾録第十五首,對每首的組織也有分三段的觀念。除前段“君不見”三字句末斷出,除

把“行路難”三字疊句改用了“行路路難難”未合外,其餘十九句完全正確,韻脚個個顯露,較芳考的表現高明多!他對“行路路難難”研究得很精細,可稱獨步!他認“行路難,行路難”是常例,至於異例,應取“行路難路難”,不應作“行路路難難”這樣理解,也有道理。又説:其所以有五字一句的異例,或受各調歌唱法(即聲調關係)的影響,則未可厚非。

(三)入考説,龍大藏本“能明顯地定爲初唐寫本”;又謂斯 6042 筆跡也顯出初唐筆法特徵”。究竟此項“特徵”何在?經過何種科學鑒定?東邦有案,而我們還未知。入氏不能僅貼出此項標簽而不詳原理、原則,如此將何以取信?連武周字三個也要活着,而將辭的作成期,放寬到盛唐才是,因盛唐人還用武周字,不僅初唐人用。

(四)入考嫌第十六首從第十三句起的四句,“用韻混亂”,乃未知“明”、“生”二字的方音已失去平聲鼻音,上文已詳。

(五)入考强調我國北方民歌中曾用《行路難》曲作挽歌,便指哀悼是“徵心行路難”的主要感情。如此將倒流爲源,反客爲主了。“徵心”範圍不至出於無心以外。“無心律”在十二辭内是主導思想,不能移易。《行路難》是體;偶然借作挽歌,是用。不可因臨時一用,乃變更主體的本質。於此更有一要義當陳:佛教内在龍樹時,對於成佛即有“難行”和“易行”的兩種意識。民間先有了《行路難》之聲,然後佛教借用,以佛教内容注入;並非民歌後有,由佛曲《行路難》推演得來,不應因果倒置。

附記:作者另有《敦煌歌辭研究在歐洲》一文,將繼續發表。

(原載《文學評論叢刊》1981 年第 9 輯)

《雙恩記》變文簡介

《雙恩記》變文是敦煌寫本，很長，約於一九七三年，由蘇聯劫藏者整理印行。聽説不久，法國漢學家保羅·戴密微對蘇聯整理的意見提出許多問題；不久，臺灣省學者潘重規也曾有文討論及此。——此三文我都未見，而對變文的故事如何，“雙恩”含義究竟如何，多年來心嚮往之。它在國際“敦煌學”内已熱過一陣，在國内則始終是冷的，不應當。國内有了第一代的《敦煌變文集》已二十多年，内容依然停滯在七十八篇，且多不是變文，早該有第二代的東西問世了，而至今寂然。旁觀敦煌歌辭總集，已由第一代一六四首，到第二代五四五首，到第三代三一八首，到第四代一二〇〇首；這一二〇〇首的本子就快問世了，並非空話，變文的研究工作若和歌辭情況比起來，豈非太保守了嗎？我看到敦煌歌辭和敦煌變文之間所存在的歷史性和社會性很接近，它兩個親如孿生姐妹，分拆不開。而舉世的看法，只管在敦煌歌辭内，從形式上選取和宋詞相同的一部分，輕率地扣上“唐詞”的帽子，便一股勁地發抒濃烈的“唐詞”意識，樂意搞“明版《康熙字典》”，乃至從門縫裏看唐代歌辭，不顧它原有的歷史本位，這樣教文學史怎麽寫得準確呢？這一種方向性的錯誤遲早要改正，因此我更關心像《雙恩記》這類的作品。茲在北京已看到《雙恩記》正文的全部膠卷，已打開國内這項工作的大門，不能再穩坐釣魚臺，一竿之外，目不旁視了。經過慎重考慮，我決定僅憑《大方便佛報恩經》(大正新修本，以下簡稱《經》)先寫此篇外行的“簡介”，反而以未見上述外面已先有的三篇研究文字爲宜。因敦煌文物是祖國專有的寶藏，不是一般無國籍的文獻，不幸早年被劫，有許多東西不在我們手裏，未能及時整理，是大憾事！我們除堅守歷史主義外，還當發揚愛國主義。對中國文獻，中國人應該有自發的主動的能力和精神去研究它，不需要跟在國外的足跡後面向前摸索。“簡介”内錯誤必

不免，那是我個人所有，我不代表誰立言；但我有獨立思考，願爲祖國文獻而自抒所見，迴避“因人成説”；因此，未見三文，機會很好；以後俟通讀三文後，是非所在，再有商榷，當勒爲本題的一個外篇。我希望這一“簡介”能引起國内學者一些注意和興趣，遠而對第二代的《變文集》應如何增編，近而對《雙恩記》這篇變文應有哪些推斷和真解，多所建白，公諸國際。我們當盡早設法公布膠卷原文的原貌，不然，叫國内學者如何研究呢？日本三井源右衛門曾藏有《朱和血書大方便報恩經》全卷，足見此經被隋唐甚至更早的人十分重視，他日可就參考。

《雙恩記》是依倚《經》産生的。《經》之初，是後漢人所譯。但現有諸品，内容龐雜，是通過後來人結集同内容的許多故事和論義聯綴而成的，我們對此《經》和此變文的關係須認準確，不及和太過都不行。更須知道：變文之外，還有一種所謂《大方便佛報恩經變像》，有一組造像的實物，在四川大足縣大佛灣保存着。那裏的造像，已被斷爲始於晚唐，但要打問號，還待細查。大足縣名，因武周時“大足”跡（公元七〇一）神話而起，應合併《經》、變相、變文三者，好生研究。變文而另有同名的變相，彼此相得益彰的不多。兹細查《雙恩記》變文目前所流傳的，僅殘剩一半而已；僅這一半在《經》内有着落，餘已佚，大憾事！據我所發現，也有變文内已經表出，而在《經》内找不到根的，不過其分量尚有限。由意大利傳來的變文膠卷上，顯露出有

雙恩記第三
經如是我聞一時佛在王舍城耆闍崛
山中 六種成就 如是兩字信成就不淵兩

摹本一

雙恩記第七
經尒時太子聞是語已悲淚滿目世間衆生造
240
諸惡本衆苦不息憂愁不悅即迴即車速

摹本二

同面積的三十七個單元;每單元劃有一條中綫,綫左右各有相等的一面。説明原寫本是每葉紙分寫出左右兩面,而加以對折的;可能到製膠卷時,才左右攤開,成爲一樣大的三十七葉。每面寫字十二至十三行,每行約十五字。蘇方在原紙上端已普遍列了"行標",即以十進位,指出原本從十行起,已寫到了六八〇行,後面還挂有四行,即首尾共寫了六八四行。每行平均既約十五字,故現存字數已約一萬。但就故事看來,大致才到中點,可知這篇變文原該有兩萬字光景。這是第一代《敦煌變文集》内已列七十八篇所無的長度,乃《雙恩記》的第一特點。寫本書法雖草草,而有六個"民"字都缺末筆,僅作"巳"。這種現象,只有解釋爲避唐太宗李世民諱,全文是一個初唐寫本(一般敦煌寫本對太宗諱,僅避"世"字,作"廿",我見聞淺陋,未遇過認真避"民"字諱的)。何況所謂六八四行的前面,還存在有一小幅紙,另載十四行"提要"或"概況",殘破得很,已經過貼補,行款已亂,字很模糊,讀不通,但當中明明有"共傳天授間"五字在。天授是武周年號(公元六九〇——六九一),説明這篇變文是初唐作品,已肯定無疑了。舊説武后時曾有過一種《涅槃變》,我未見;今得《雙恩記》有於武后年,《涅槃變》説不會假了。時代早,是它的第二特點。變文既依倚《經》而産生,原本性質顯然即《佛報恩經》講經文,今雖無此名目,而有一個特殊的《雙恩記》名目,除首行曾列出"雙恩記第三"五字外,在第二三八行,又列出"雙恩記弟七"五字(見摹本一、二),分明不是偶見,有此名目已落實不虚,乃構成第三特點了。對叶韻的吟辭前面標"韻"字,或"偈曰",也是《變文集》内未見的,可算作第四特點(《變文集》載《妙法蓮華經講經文》内,有幾處用"偈誦"、"偈言",不多。《維摩詰經講經文》用"偈"字若干,指四句短吟而已;又曾見一個"韻"字)。此則大量用"韻"字,且寫作"韻"。連同上文談的,這變文之外,還有同内容的"變相"存在,是第五特點。變文故事内,强調摩尼寶珠的神通,和歌辭中一套"無相珠歌",有一部分含義相同,詳下文,算它第六特點。變文吟辭内暗藏着兩首雜言的曲調,詳下文,不是任何變文都有的,要算它第七特點。

故事從第二三九行起,前二三八行僅敘佛演此經的所謂"如是我聞"及地點耆闍屈山、王舍城和靈鷲峰的神奇而已,作爲"入話",其實都

是“廢話”,而篇幅很長,幾乎占了全文的三分之一了。那麽,《雙恩記》卷一和卷二還在這些廢話的前面,它們又曾説了些什麽呢? 簡直“不可思議”了。故事的前半是這樣——

有波羅奈國,國王仁賢,生二子:長名忍辱,又名善友,於衆生普具慈心;次名惡友,性與兄反,父母不喜,惡友於兄,乃深懷嫉妒。王病,惡友言:“以不瞋人眼睛及髓爲藥,可愈。”善友報母曰:“兒不瞋,願捨眼及髓,以延父命。”後善友出游,見耕者勞苦,墾土出蟲,又爲鳥所啄,曰:“苦哉! 苦哉!”見男女織作,來往勤動太勞,亦曰“苦哉!”見强者欺弱,富者役貧,永無休止,悲憫不已。見牛羊被屠,魚雀被捕,冤報不解,世界悲慘,目不忍睹。還宫,泣訴於父王,願捨身挽救。國王曰:“萬物隨果報定形儀,應業緣相生剋。爾如此愚昧,勞親擔憂,實爲不孝! 若有他求,無不應允。”善友求王開國庫,廣布施,無所吝。王曰:“諾!”善友乃以五百大象,搬運庫藏,陳於市間,聽民取足,一無限制。已竭國庫三分之一,掌庫臣訴王求止。王不可,但許稽緩其勢。善友覺,曰:“孝子不逆親心。我欲改造人間,而侵父所有,非其道。須自求財富樂施,擔當大施主!”因集謀士獻策。有仍主務農者,謂其勞在牛,善友不可。有主繁殖牲畜者,善友掩耳曰:“勞生不可,何況殺生!”終有人曰:“龍王有如意寶珠,得之,可雨一切資生之物,以養萬民。”善友大喜曰:“善哉! 不勞人力,不傷物命,不動機心,普裕衆生,計莫善此。”遂蹈海求珠,備歷艱苦,終得之,龍王命鬼兵送登岸。善友藏珠髻間。兼程歸國。忽與弟惡友遇,善友生性平直,盡以實告,並約弟合力守珠,更番睡熟。惡友竟乘兄睡熟,以二竹簽刺兄雙目,奪珠而去。善友痛極! 呼弟名,無應,以爲有凶賊肆虐,已制弟,乃狂呼求賊曰:“珠可將去,請勿傷吾弟! 弟痴幼無知,願矜憐之。”聲竭,終無應者。樹神感而告以弟惡,善友不信。龍神感而戒之曰:“要知賢弟真消息,他即將簽下手人!”善友始驚怛。但決志捨身以保全弟,終世不改。雙目痛極,且哭且行。到利師跋王國中,其公主原許婚姻,益秘己之行不露。惡友將珠獻父,詭稱兄善友薄德,溺海亡;己德厚,

得珠生還。父王聞耗悲痛，而愛憎不移，不受珠。惡友大憤，埋珠土中，人無知者。善友在路上誤入官畜牛群，將被踐死。中有牛王，報善友憫牛勞苦之恩，張四足覆其身，牛群過，不傷。夜間，牛王來，舐善友目，出竹簽，苦大減。事爲牧官所察，驚爲異人，邀至家中養之。久而牧官家有怨聲，善友辭行。問所需，曰："予我一樂器，將趁群衆，乞化爲生。"乃鳴瑟於市，其音微妙，悦可衆心，具含苦空無常，大施無我妙義，聞者風靡，布施如雨。善友轉給全市五百乞士，人咸義之。國王有果園，患鳥雀，園監收善友，令司牽鈴繩，以驚鳥雀。……

變文已到第六八四行，所述故事止此。以下用《經》内所見補足——

國王女游果園，忽見盲丐，留連生愛，求王許與共活。王云："爾身已許波羅奈國太子善友，方入海求珠未還，何得爲盲丐婦！"女違父言，捨命愛善友。王收善友入静室，女入室求婚。善友廉得其爲未婚妻，曰："爾爲王女，我爲乞人，云何能合？"女强與同居。一日，女偶出，未告，善友疑之。女自誓祝曰："天知我無私行，願天還君一目之明，爲我作證！"祝已，善友一目果明，睛光晃晃，儼若流星。女言："爾不識我爲王女，從今識我！"善友不覺失言曰："爾不識我爲太子，從今識我！"女責其妄。善友曰："生平未曾妄語，願天作證，使我另一目明！"咒已，果兩目俱明。善友昔在父母宫中時，蓄白雁，甚馴。至是夫人祝雁遠尋太子。作書繫雁頸，雁飛到利師跋國。善友得母書，大感動！作復，繫雁還，達夫人。父王怒惡友欺誑，加以杻械。又書責利師跋王，王乃迎善友與女，入宫成禮，遣回婿國。善友求父釋其弟，問得寶珠，善友擇吉浄身，焚妙香，登高樓。東方風起，吹浄雲霧，天遍雨粳米，溝渠盡滿，高及人膝。次雨美衣，及珠環釵釧，金銀七寶，衆妙伎樂。上天修大慈悲，行檀波羅蜜，給足衆生。佛告阿難："過去世我是善友。惡友是提婆達多，欲毁害我，我以忍辱力，施恩於彼，今乃説此《經》。"阿難問此經當取何名。佛言："名《佛報恩，方便給足一切衆生》。"

讀了這故事的下半，令人不快。設若就止於膠卷上傳來的變文所有，善友負瑟彈聲，長期流浪下去，一國接一國，彈不盡那萬千忍辱的哀思，遠届三千大千世界，始終演現那苦空無常、不净無我的宗旨；所到城邑，俱能對五百孤寒，施了大惠，如此匯成了天人之間一個莫大的悲劇，但也創造出一片很大的慈祥世界，爲不寂寞。這比接受複雜頑固的佛經束縛，造出許多人間庸濫荒唐大團圓的喜劇來，既戕賊了信仰，又破壞了藝術，豈不高明得多！例如上文表示善友的慈悲，是對衆生平等，没有機心的，還説得上一些"偉大"；如今故事竟由善友自身去擔任牽繩摇鈴，驚嚇飢鳥，由此使自己混到飯吃，却在徹底的機心當中，反而斷絶衆鳥的生路，如何算得是佛法？原本立志堅决隱瞞自家行跡，以全友悌之情，獻身精神可貴；結果則置雙親的焦慮於度外，而被男女間的五欲所迷，於一室之間，相對自白，以富貴驕人，在善友已孝悌兩虧，戒心全廢，什麽都垮了！還能算什麽知恩報恩？有哪一點還值得用朱書甚至血書的呢？佛教對於整個社會的構成，本來只承認因果緣孽而已，父母兄弟的結合都是假相。他們所以也推崇起孝悌來，無非適應中國的封建倫理，借重儒家的勢力，以鞏固佛門所求"大集體永恒寄生的大剥削大陰謀"罷了，唐民於此受毒受害之深，罄竹難盡！唐佛徒越興什麽"大方便"、"大善巧"，擴大"通力"，越是自我暴露大騙局、大魔術、大障眼法，無非是大愚昧、大罪惡而已，没有半點大智慧在。自從今人發現太空中曾經過一次絶大的爆炸之後，才有了現實的宇宙，連宋沈括時，已可能有過從宇宙遠處跑來一只"飛碟"拜訪了我國，於是也爲佛教暴增了幻想：是不是佛教自來所假設的那個"西方極樂世界"，從宇宙起源的無限遼闊想去，也應有一些現實着落的可能，不能説它完全是憑空幻想了呢？據《經》，佛説《報恩經》前，曾從佛身上發出四次奇妙致遠的毫光，作爲四次邀請集合的信號，四方菩薩、羅漢、聲聞等等，便分批分期來到耆闍屈山、王舍城、靈鷲峰上，一片無比清高奇峻的開會地點集合，畢恭畢敬地聽受佛説"大報恩"故事。這種毫光，值得眼前研究激光的專家們注意注意，不能像過去那樣，完全藐視它是胡謅了吧？——總的一句話：變文的思想跟着《經》打轉，亂糟糟的，實無可取。不能因他曾從反對强欺弱、富役貧，曾從反對一片機心，和勞生殺生等出發，曾具有

良好的觀點,而每到一處,曾用音樂感人,又都有挽救五百孤寒的功績,便儘量予以廉價的、盲目的肯定,那不是今天研討這篇《雙思記》變文應該有的思想感情。——這是我的一種不成熟的獨立思考。

這些話雖比較仍然是廢話,可有可無;但《雙恩記》的"雙恩"内容究竟如何?到此已不能不落實了:只有是對父母的知恩報恩,毋庸别有顧慮了。單依變文上半的情節,善友的母恩如何,本來尚不顯著;直到有了大雁修書的情節後,母恩始著,而"雙恩"乃發於父母,施於善友的,才不動摇。否則兄對弟,公主對太子,都有深恩,連牛對人也曾知恩報恩,并且報得那麼感人,就顯得所謂"雙恩"的實質究在哪裏,還認不清楚,那就不對了。

佛家揑造如意寶珠的神話,説它能無限量地賦予衆生以物質幸福(包括僧尼給使人等都在内),這種幻想對"佛法無邊"的信念,是絲毫無補的,徒然教人覺其低級幼稚,可笑到萬分而已。歌辭内也有《無相珠》(斯 4245)十首一套,其行謊由淺入深,説珠的作用,於人有四:初步"無相珠",次步"智慧珠",三步"白毫珠"(放毫光),終步"如意珠",珠能由天雨粟雨衣……使人如意。《智度論》裏曾形容説:"此珠名'如意',無定色,清澈微妙。四天下物,悉可照現。常能出一切寶物,衣服飲食,隨意所欲、盡能得之。"足見這種丑惡怠惰的幻想,在佛徒們心上,早已培養得根深蒂固了,毫不新奇,不僅有於變文而已。可是口裏儘管喊"無相"、"無常",在實際生活需要上,還得"有衣"、"有食"。欺騙衆生之外,還得公開用來欺騙自家的信徒,忝不爲誑。這比儒家的教訓自來所指示的一條大道説"書中自有千鍾粟,黄金屋,顔如玉",更不現實,就無待言了。讀歌辭裏的"無相珠歌"時,還認爲單單是歌辭在對人放毒,現在才知道在《雙恩記》變文内放毒更烈!不得不將它作爲這篇變文的極反動的特點之一。

於此談談篇内的文藝表現如何。雖傳本殘闕太多,抓不住全面,也可略窺一二。凡是奇特的文章,終於離不開先有奇特的思想。如鴻雁寄書、閨房調婿等等,分明是中國傳奇中早已有過的陳舊規格,是不會產生什麼奇文壯彩的。由王太子真的打開封建王朝累世囊括攢積起來的國家物資倉庫,而聽憑用五百只大象,日夜不停地向外馱運,無所限

制，堆積到城市熱鬧通衢去，如山如陵，大積大散，聽任民衆予取予求，毫無限制，那得算是歷史上從未有過的一個偉大場面，會激起人民從未有過的極樂狂歡。《雙恩記》作者没有放過這一奇想，所寫雖尚難云奇文壯彩，而跟着題材的新穎，果然也有了一個較大的突破——

太子曰："王是我之父，我是王之兒；既有私願心，合細其敷奏。願得王之飲食，濟給饑人；願得王之珠金，布施貧士。使織婦不勞於機杼，耕夫罷役於犁牛，漁翁斷釣於江河，獵士解機於林野。屠宰放猪羊之命，不結冤仇；采捕捨燕雀之生，斷除驚怕。咸令充足，普使安寧；伏乞聖靈，許令開庫。"

偈曰：

"我爲生靈苦惱拘，並爲衣食作崎嶇。
耕桑處處忙三際，詧管門門役九衢。
願死殺傷皆總免，欲令疲憊盡昭蘇。
乞王庫藏將充數，未委天心捨得無？"

王曰："隨汝所要，不逆汝意。"太子遂喜。選日開庫搬物，以五百大象，載出四城外，宣令國土：凡有所要，不逆其意，具在經文。於是鎖鑰齊開，封題併拆。珠珍卸裢，寶具分樓。併工搬運於天庭，觸手騰移於御庫。名羅異繡，盡雄藩朝貢之儀；瑞錦香綾，皆大郡酬恩之禮。玉帶盤鞓而積屋，金瓶束樑以排山。鏤花疊襆何窮！……五百象馱，而以夜繼明；四城門垜，而自高及下。降敕召羈孤之衆，道路如流；聞鐘集耕稼之民，村園兢集。逐所要而一任搬取，隨希求而不障往來。何言於大有之年！遠謝於無虞之歲。

君王爲子傾諸庫，五百象馱排四路。
錢絹綾羅泛指堆，金銀珠玉何窮數！
詔殊藩，宣近輔：綸旨普天廣流布。
但是貧家速遍尋，無論好醜須齊赴。
國王應願念生靈，太子施財與濟度。
一取來求不障攔，任隨所要無遮獲。
衆皆知，悉奔纍，狀星簇兮如澮注。

年少孤寒短缺人，總教滿足無貪妒。
象馱出國並流傳，聖主搜尋有救宣：
一表帝王修淨施，二彰太子結良緣。
依時集士如雲赴，繼日搬財似蟻旋。
應是人家皆快活，排門比户散堆錢。
州州縣縣足珍財，只管笙歌醉玉杯！
頓去耕桑忙步月，永拋經紀走塵埃。
愧慚天子恩波及，感荷王孫庫藏開。
正是國人搬取次，阿誰諫議唱將來！

看來自語用駢偶，吟辭用七律，間雜一二次"三三七"句法，用"唱將來"招致下文等等，均已建立下後來變文一般的間架了。文學史上於此要記住它的時代不同，應爲了初唐民間文學展開一條必要的義例。

還可引幾句變文内描寫一般風物的文字，可以驗出作者所具有的筆力也還不算貧弱。作者誇張佛對説法的地點，先要選一個"國勝餘國，山勝餘山"，然後再爭個所説的"經勝餘經，法勝餘法"。他狀頻婆國王舍城耆闍屈山鷲峰臺的景色道：

此乃孤高迥聳，香麗偏奇；分明銀漢通靈，皎潔星官接裏。清風瑟瑟，流桂香於洞前，碧霧霏霏，送榆陰於座側。……雲騰綠沼，聽龍子以呻吟，鶴過深池，覺神仙而引笑。分殿之河珠入牖，侵欄之斗色流光。仙樂不斷於晴虛，瑞彩長飛於碧落。子時送曉，伏日生寒，是身即之奇居，乃中天之勝地！（韻）

遇霄徹漢獨奇秀！莽蕩旋迴遮宇宙。
桂畔應難接野禽，松間祇是栖靈鷲。
狀千峰，光萬岫，不以炎涼分節侯。
正夏風生送臘寒，子時雉叫交星晝。
澄潭隱隱聽龍吟，古洞深深聞虎驟。
落砌餘陰瑞鶴飛，拂簾雲過仙歌奏。
截銀河，侵北斗，柄壓闌干光冷透。

磬盡鐘殘飯已餘，尚聞王舍移更漏。

瓊樓玉闕，梵宇仙山，把天人境界揉合一處容易；至於佛門廣大，如何有別於道觀清虛，有時就没法説清楚了。既有變相關係的變文，要關心到變相，要加倍寫實。佛窟的壁畫和塑像等，則很少讓異教所有來相混淆的；這裏所寫，未趕上經内變相的造詣，是一般的，可以作爲批評。

變文内見兩首雜言的曲子，很有意思，苟不仔細，很易滑過，一經鑒真，就能定案。姑舉其一以見例。膠卷第一五八行起，敘佛説此《經》時，是在一次高級佛會之中，聽衆限於有資歷的，如大阿羅漢，及一般羅漢，都是久成正覺，早伏無明，已登果位的。接着唱了（音樂性强，故曰“唱”，不止於吟誦）一首曲調，擬名曰《無縈絆》云：

貪嗔皆斷，盡是阿羅漢，來往得逍遥，生死無縈絆。慧劍鎮，鋒毫智，月長圓滿！　　龍天釋凡人，見者皆稱贊。會中羅漢好儀形，月面長眉眼。紺身青，挂衲袍。雲片片。

這是上下兩片的曲子，原調名佚。上片七句：“四、五、五五、三三四”，四仄韵；下片七句：“五五、六五、三三三”，三仄韵。實則上片結拍也是“三三三”格，不過襯了一“圓”字罷了。故其調的特征在上下片均以三個三字句作結。唐調中《行香子》亦然。《行香子》早有於唐曲子中，今尚傳白居易作，傳本在日本，的而且確！在白氏詩題中，也曾提到他公餘“行香”的話。原辭云：“文殊菩薩，出化清涼，神通力以現他方。真座金毛師子，微放珠光。衆生仰，持寶盖，絶名香！我今發願，虚誠歸命，不求富貴，不戀榮華。願當來世，生净土，法王家。”後片結拍也是三言三句，“願”是襯字。變文裏有極認真的雜言插曲，有作小型聯章多組、分題插入的。過去所見，都是中唐以後的作品，未料初唐就有類似《無縈絆》這樣的曲子了。正説明變文和歌辭的關係是很密切的。唐代歌辭的體和用不可方物，想從趙宋詞業出發，由人工造一個所謂“唐詞”的圈子去套住它，並拉到詞一邊去，而廢掉它的唐代歷史本位——曲子和大曲，不讓它準確地歸口，是辦不到的。所謂“曲子詞”是“曲子辭”的省寫，逼近

北宋前二十年才産生的一個名目，由初唐到石晉的三二二年中從無此名，也不能喧賓奪主，專門適合帶上“詞”字的口味，對前三二二年的歌辭也普遍逼用或借用“曲子詞”，而廢其自有的“曲子”二字的名目不用。這點區别，是敦煌文獻由存在到公開之中所具有的，一種歷史現實上不可違抗的力量表現。北宋人不知道有敦煌文獻，産生一個“唐詞”名目，是可以諒解的；王國維、王重民等人手握大宗敦煌曲子，而對抗歷史現實，存心用“詞”來兼併掉早期的“曲子”，推温庭筠爲開山老祖，弄得初、盛、中唐二〇九年所有的曲子和大曲無立足之地，太不成話！這首《無縈絆》和《行香子》等，正是這種明例，所以要提一提，以顯出《雙恩記》在唐代文藝中的特殊地位。

一九八〇年三月於北京，八十四歲。

（原載《揚州師院學報》1980 年第 2 期）

敦煌學在國内亟待展開第三時期

“敦煌學”早已分國際和國内兩方面各自發展。在國内已顯然經歷了兩個時期:第一期以羅振玉等爲代表,從法國劫掠去的卷子中得到零星篇幅,作了考據,印出若干“佚書”、“叢殘”、“零拾”之類;第二期以王重民爲代表,他和向達、劉復等人,親自到英、法等國采訪遺書,所見較多,並編目、抄寫、拍照,回國後加以刊印。王氏編寫了《敦煌古籍敘録》,輯録國内學者就遺書所寫心得題跋,有數十家之多。這些題跋大抵是空言贊歎,若奮志昌明,捨身維護,鍥而不捨的則很少。後來,王君又編成《敦煌遺書總目索引》,在當時是從無到有,著録比較完備,惠兼國際,功不可没。然以今天所知看來,遺漏實在太多,亟宜增補。王氏自認“不通此道”,向氏領導無力,未完成精明斷制。而二十年來,其勢已竭,無可奮發,表明這一時期該告終了! 爲國家學術昌明計,應早辟國内敦煌學研究的第三時期。

所謂“第三時期”的根本要求極簡單:中國社會科學院應設立“敦煌學研究所”,總持一切,集中人才,訂出規劃,追時挽失。首先應把三萬卷經文遺書從古董桎梏裏解放出來,使它面對大衆,化零爲整,焕發其固有的學術價值,以繁榮祖國文化。

張錫厚同志從二十餘種遺書寫本中,規復出初唐一位民間大詩人王梵志的詩三百餘首(接近作者身後不久即曾有人編過的全集分量)。張君復爲他編了全集、選集、校注三部分,準備由中華書局出版,奉獻給廣大讀者。張君足當上述所謂“第三時期”的一位開路先鋒。

論梵志詩則大奇特,全用五言,而翻騰轉折,深刺淺喻,多出人意外。其民間氣息之濃,言外韻味之厚,使讀者不由不跟着他歌哭笑怒,不能自持。短處是有些地方佛教思想影響太深,所以張君另編了一個選本。本文固不是爲張君捧場,也不是爲梵志説教,更不是對王國維、

王重民等不留餘地,而大肆撻伐。本文站在人民和祖國的立場,爲繁榮學術進一言。區區苦衷,請讀者鑒察。

——作者

一

張錫厚同志依據《敦煌遺書》二十二種不同的寫本,整理出初唐民間詩人王梵志詩的全集、選集和注釋,打算出版普及本,供大衆鑒賞。自敦煌遺書來説,這算是離開了古董的身份,走到大衆的讀物裏面來了!這件事在國内外敦煌學的範圍内,尚無前例,對於國内文化界,將起或應起些什麽作用呢?有考量和敦促一下的必要。此事引起我對國内外敦煌學現狀的許多感觸,借此發抒出來,供大家討論。

先從"尚無前例"來看。祖國擁有世界罕見的千餘年前各階層人士手寫的、約三萬件漢文的卷册,其中有很多是正背兩面兼寫的,舉世命名爲《敦煌遺書》。除大量宗教經典及與宗教有關的文字外,屬於民間和非民間的文書,包括經、史、子、集四類古逸文書在内,其分量之多,真是浩如烟海。單就經、史、子、集而論,就遠非竹簡、甲骨所能比。這些文獻多數是以單件的形態彼此凌亂地混雜糾纏在一起。過去的管理或調查人員編號時,只記録每件兩面所見較顯著的内容而已;對其餘很多零星文件,則語焉不詳,甚至置之不理。至於各篇之間,各面之間,此國所藏與彼國所藏之間,有何連屬異同的關係,本應仔細整理,使之以類相從,歸還原狀才是,而編目人却往往粗枝大葉,做得遠遠不够。有些"劫藏國"對所藏全部公開,有些半公開,有些則加以封鎖。有的流入私人手中,或爲圖書館收藏,往往被當做古董,對外諱莫如深,甚至常常轉换主人,使人無從調查編目,作學術研究。……在這種複雜情況下,若没有國家所設"敦煌學研究所"這類堅强有力而又熟習業務的機構統籌擘畫,而想徹底查清世界所存全部《敦煌遺書》,並用來進行研究工作,則談何容易!

試就王梵志詩這一實例來看。劉復迻録入《敦煌掇瑣》的，只據三個本子（只有一本可明確定爲王梵志詩）；鄭振鐸編入《世界文庫》的，只據兩個本子；胡適在《白話文學史》中批評介紹的，可能看到三個本子；王重民在《敦煌古籍敘録》内，對這一項"述而不作"，仍不外三個本子。而張錫厚同志不過是一位普通研究人員，利用業餘時間，來整編這部稿子，足未出國門一步，手未觸寫本半篇，何以竟能探討到二十二個寫本之多，且對各本的關係，都辨得有憑有據呢？張同志的工作，在上舉四家工作之後不過三四十年，他並没有接觸到另一批唐寫本的秘本，不過是在《敦煌遺書》原有的範圍内鑽研而已，居然會發現二十二種相關的本子，豈不是一件不可思議的奇事嗎？我想，這並非出於偶然，而是標志着舊時期大家所走的路子已快到盡頭，一個孕育成熟的新時期快要誕生了！張同志對王梵志詩的整編工作正好起了一個催生的作用。

二

國内學術界研究敦煌遺書的舊方法，已不可能産生新成果，必須另辟新的道路。如上所言，國内敦煌學的第一期以羅振玉等爲代表，他們印佚文，補史乘，編零拾，恣考證，在考古方面不無成績。但是他們當中，不少人有着濃重的紳士、官僚的習氣和偏見，對於敦煌遺書中大宗民間的東西，往往加以歪曲。王國維在《花間集》内編出十八家"公卿詞"來，頗覺躊躇滿志，可見他有"公卿迷"。當他看到敦煌民間歌唱"征婦怨"——原辭是："魂夢天涯無暫歇，枕上長嘘，待公卿回故里，容顏憔悴，彼此何如？"意思是反對丈夫在外求官，而誤了閨中的青春年華——他竟提筆改出"枕上虚待公卿"（見《東方雜志》第 17 卷 8 號）的句子來，冤枉征婦開放閨門，拍拍枕頭説："我這裏虚枕以待，是公卿就請進吧！"這是他對征婦的誣蔑，也是對"唐代通俗文學"的極大歪曲！

第二時期以王重民等爲代表。王氏和許多人先後到英、法兩京去選抄遺書，或拍照片，得以編印了《敦煌古籍敘録》，此外又編印了《敦煌遺書總目索引》，規模較大，功不可没。可是法國劫藏部分空缺太多；英

國部分工夫太淺,甚至連五、七言句法尚未盡讀準確,大大影響了質量。這期内對曲子和變文,也各編出初步的總集。還有人對其中部分唐曲子作了一些探索;或研究了韻書,輯録了《敦煌資料》第一輯,第二輯以下就未見出版了。這一時期總算幹了不少工作,生氣蓬勃。但好景不常,從六十年代到現在,幾乎停滯了二十年之久。

國内敦煌學第二時期以來,實際還存在着很嚴重的兩種致命傷。第一種可借用王氏《總目索引》"敘例"内曾有人提過的三句話——"把它(敦煌遺書)看做古董的成分多,而把它作爲古爲今用的史料少,這就必然不能發揮它的真正作用。"①再一種因爲它是民間的古紙寫本,動輒遭到厄運。某些經手的人爲了增加件數,對它們的形體無不恣意摧殘,隨手拆裂,把它們造成許多斬頭去尾或單篇零件的形態,使其雜亂成堆地僵卧在國内外的檔案架上。日久天長,老是那様,既被分離了,就再難有恢復爲整體的機會。因此,就再也不能提高到它們當初整體時原有的文獻價值和使用價值了。這真是我國古文物中空前無比的一大悲劇!此外,它們還將遇到種種可怕的威脅,如所用的唐紙的不斷老化、朽化,大地震或戰爭會帶來毁滅等等。在這種情況下,"敦煌學研究所"的成立,可以説是刻不容緩的了。

不同的意見也是有的。有人認爲國家已有文物局,似無再另行設立敦煌學研究所的必要。實際上,我國地下古文物極爲豐富,文物局是爲了保護"物",眼前要竭全力去保護那數以萬計的秦簡、漢簡。而"文物"的"文",畢竟有賴研究所去進行研究,充分發掘其價值。試看文化部連《紅樓夢》都設立了研究所,難道總數達三四萬件的漢文敦煌遺書,連成立一個研究所都不值得嗎?又有人認爲甘肅敦煌早就成立研究所了,北京何必再設?這種看法純屬誤解。現在敦煌的研究所以石窟的壁畫、塑像爲研究對象,它的任務不可能兼包敦煌遺書的研究;何況這三四萬卷遺書,不存在於敦煌,已將近一個世紀之久了。倘寄敦煌遺書的研究於現在敦煌石窟的研究室内,何來大宗史乘供參考呢?北京圖

---

①　今校:"而"、"這就必然"原脱據中華書局 1983《敦煌遺書總目索引》"敘例"補。

書館能把所藏遺書以及有關的古書通通搬到敦煌去供使用嗎?

這裏抄報紙上兩段新聞來作上文的例證:

> 敦煌的文物研究所研究六朝石窟的内容,已取得較高的水平,發表了五十八篇論文。(《光明日報》1981 年 6 月 5 日)

請注意:他們的研究所所研究的是石窟的内容,而不是"遺書"的内容,足證兩種研究不能合而爲一。

> 臺灣新文豐出版公司將出版由黄永武主編的《敦煌寶藏》。該書"擬將散失於世界各地的敦煌資料約二十萬張匯集成書,並附畫片數千幀"。全書共十輯一百册。第一輯今年九月出版。(《人民日報》1981 年 7 月 27 日)①

他們編書的動機如何,所編的内容如何,雖均不詳,但值得注意的是他們已搶先一步做了我認爲應由敦煌學研究所來做的工作。至於研究所的全部工作,當然還有更重大的,并不局限於這一類事情。

關於設立研究所的問題,姑且放下不提。再來看看有關文學和考古學等學科的出版社的情況如何。如果所有以出版"古籍"爲己任的出版社,在編審計劃中,配備足够的人力,安排有關敦煌遺書的選題,力求多出、快出、出好這方面的著作,以供應中外,完成這一任務是不難辦到的。可是,實際情況又如何呢? 多年來,雖僅循《敦煌古籍敘録》和《總目索引》的綫索去選求精粹,且編且印,也無所舉動。他們多年來勤奮從事,闡發古籍之幽光,雖成績斐然,唯獨未見其垂盼到六朝隋唐古寫本這方面來。敦煌寫本中的某些古籍縱然是殘編零簡,湊不完整,也可以精選現有刊本抄本去補足。在求古不求全方面,此中應有通方,何必墨守一格? 宋咸淳本《李翰林集》固然要影印;六朝隋唐零星寫本的刊

---

① 今校:《敦煌寶藏》後有"該書"字,"數千幀"原作"數千幅",據《人民日報》1981 年 7 月 27 日第 3 版"今日臺灣"校改。

布流傳，也絶不可廢。清初反映民間疾苦、揭露官吏罪惡的《吴嘉紀詩》固然要闡揚，唐初同樣性質的民間白話詩，也不可忽視。平心而論，幾家古籍出版社並非嫌敦煌遺書内容殘缺，不具備出版條件，而是從未收到過這種整編好的稿件；現成的收不到，自己組編這類書稿又無此眼光和勇氣。説到底還是學術界對於敦煌遺書的價值了解不够、重視不够、珍惜不够、熱情不够的問題。這不能不使人感到失望。並非我個人如此想，這是凡屬搞敦煌遺書的人所共有的想法。如岑仲勉先生《跋敦煌抄本唐人作品兩種》文中第一節《勤讀書抄示頵等》内，曾作大聲呼曰："吾人固渴望司文化者亟將宇内可貴之孤本早日公諸世也。"（《中華文史論叢》1981 年第 1 輯）我彷彿感到岑先生因爲得不到遺書的資料，在那裏急得直跺脚！我再次呼吁：出版界和研究機構應該和埋頭科研的學者協力合作，把我們的科學文化水平搞上去！

綜合上文所述，大概可以看出國内敦煌學現階段的狀況。新機正待啓發，孕育已近分娩。這種深刻的啓蒙作用是很大的，當非張錫厚同志這一部稿子所能爲力。國内學術界應陸續拿出十部八部高質量的敦煌遺書的研究成果，裨益社會，開通風氣，造成學術上一種大的聲勢。目前，除了文學方面對歌辭和變文，都有了新突破（歌辭有了千首以上的大發展；變文逐步核實，把非變文的東西剔除乾淨，有了一部"實録"）外，據我所知：略舉一二較小的例子，如醫藥方面已有了匯編稿；占卜書方面也有了五十種以上的長篇稿。……有趣的是：有人把這個長篇，結合了非敦煌遺書的唐代占經等，考訂出一部早已流傳的《李衛公兵要望江南》，試劃了一條正變的界綫，以斷定《望江南》辭調確始於隋煬時代。不管他們這些工作的成效大小如何，敦煌學能如此從多方面發展起來，都值得我們爲之歡呼！

三

前節是針對國内敦煌學情況而言；此節則是對國外敦煌學説的。在就敦煌遺書資料去整編印行專書的時候，我們應該發揚"繼往開

來"的精神，做出些過去想做而未做到的事。例如，我們應爭取收回晚清末年早經流失到國外去的敦煌遺書漢文部分原寫本（約兩萬件）。從收齊全部遺書的縮微膠卷入手，直到遺書寫本的原件，全部歸還我們爲止。

沙皇俄國曾劫取我國大宗敦煌遺書。1963 年孟西科夫發表他所作的《亞洲民族研究所敦煌文獻館漢文寫本紀要》的序文，可以作證：

> 亞洲科學院民族研究所敦煌館是有關中國抄本（五世紀至十一世紀）大的收藏者。此一工作，在 1914 年至 1915 年，由俄羅斯土爾其斯坦探險隊的院士奥里登保領導進行的。此隊根據敦煌石室的記載，進行工作並發掘。因此，此等手稿及其他資料的收集，便成爲該隊的成果之一。

孟氏編撰了所劫走的敦煌寫本目録，藏於列寧格勒的大約有三千卷；其中選去不少精品、奇品，令人憤慨！其罪行不亞於斯坦因和伯希和。時至今日，蘇聯連對所劫漢文卷子的縮微膠卷都不給我們觀看；更不讓我們去接觸原卷或攝影；除有關佛教的經贊和他們認爲没有文學價值的東西外，卷子的内容概不發表。

據藤枝晃先生《敦煌學導論》所説，1914 年奥里登保到敦煌搞走了一批卷子回俄國，放在東方學研究所，直到 1950 年才開始研究。1957 年在莫斯科召開國際東方學會，各國人士方驚訝俄國劫藏了這批敦煌遺書！他説孟西科夫編的目録已有三册，末册至今尚未發表；又説孟氏對《報恩經變文》有過出色的研究。這篇變文，我們已曾探討過，對孟氏所論，也曾檢對過，并無可取之處。尤以文内見唐太宗諱"民"字十處以上，皆缺末筆，分明寫於初盛唐，而孟氏因其字體偶有南宋時尚用的，遂指寫本出自南宋。孟氏對漢文認識，遠在英、法諸國人後，不值一駁。

張錫厚同志所編《王梵志詩校輯》中二十二種寫本内，有一本是蘇編 1456 號，題名《王梵志詩一百一十首》，還以一首歌辭《回波樂》帶頭。我們不但看不到其内容，連法國漢學家保羅・戴密微也説，在任何手抄的王梵志詩寫本中，"没有發現'目録'所引述的列寧格勒所藏手寫本的

第一行和最後一行"①。

這裏再檢查一下國内敦煌學在第一、二時期内，對於國際研究的情況如何？

我們今天對外所應做的一切，和本世紀初羅振玉、王國維等人所爲，有根本的不同。他們把滿足個人考古的需要，看得大於伸張國家主權的需要。如果認爲國内敦煌學第二時期的成就，要推王重民完成《總目索引》一書，則我們今後應做的，是否即繼承王氏這一業績？我認爲，王氏功不可没，但1961年他的書方告成，1962年蘇聯就突然以第三部"劫經録"向世界公布。而王氏的《總目索引》，對此則一字未提。俄國劫我敦煌遺書，本非秘密，除上文引孟氏自述和藤氏最近所述外，國内外學者如夏鼐、潘重規、向達等早就揭露過這一事實。王氏何至毫無所聞，一字不提？爲王氏計，只有及時予以補述，將俄國的"劫經録"追列在斯、伯兩家罪狀之後，使《總目索引》趨於完整。而王氏直到逝世前十餘年間，竟未加以補充，遂令一部頗有學術價值的大型編目，殘缺不全，豈非國内這期研究的一大憾事！我們絶不能因爲王目少了俄國劫經一録，而忽視俄國人曾經猖狂行劫這一事實。我們在這方面的錯誤，凡已發現的，如不及時改正，不僅貽誤讀者，也害了自己，應引以爲戒！

王氏在"後記"中有一段話，痛斥了帝國主義分子盗劫我國文物的罪行：

> 我們痛恨帝國主義侵掠中國，和帝國主義分子盗劫我國文物的罪行，因而造成科學研究上無法補償的損失。試想斯坦因、伯希和盗劫的兩部分如果都歸了京師圖書館，我們不但早已編成了極其詳確的統一目録，而那些寶貴資料在科學研究上所發揮的偉大作用就更不可想象了。

---

①　今校："没有發現"後原脱"目録"所引述句，"手寫本"原作"手抄本"，據中華書局1983年版《王梵志詩校輯》"附編"部分所收保羅・戴密微的《列寧格勒的中國敦煌手寫本》一文校改。

這段話説得很沉痛,但遺憾的是没有把奥里登保的名字列上。在當時既出於不得已,爲何不在《總目索引》再版時,增加第三部奥里登保的"劫經録",彌補這一缺陷?! 漏載俄方的劫録,王氏可能有其苦衷,我們還可原諒,但是只憑片面成果,過分誇張,坐使敦煌學在國内第二時期止步不前,總不是件好事。

這裏還須指出:在張錫厚同志動用二十二種敦煌寫本去輯録王梵志詩以前,法國漢學家戴密微已搞過許多寫本的研究了。但爲何戴君的研究未見成果,而張錫厚同志竟能完成《王梵志詩校輯》這一艱巨工作? 這是因爲戴氏對許多有關的卷子信心不足,又囿於老一套的研究方法,不能打開新的局面。這是值得國内外敦煌學界深思的。

四

話仍回到國内來。王重民在編纂《總目索引》之後,又就敦煌遺書内所寫唐詩,去補足《全唐詩》。這對於力求光大"第二時期"的業績來説,是極需要的。且關係到王梵志詩的存廢問題,勢非在此辨明不可。殊未想到王氏在編纂《補全唐詩》時,竟將梵志詩廢棄不取。從敦煌學看來,敦煌遺書雖祖國所有,但敦煌學已大興於國際,非祖國學術界所得專輒。國内從事敦煌學研究者凡發現有偏差,不論大小,宜求主動改正。不然,倘國外有人向我質疑,此時我處於被動地位,則將有怙過之嫌。國内研究如有差錯,應及早提出糾正;糾得不對,則展開爭鳴,由此可形成嚴肅的學風,澄清一切模糊之處。

由清康熙皇帝組織人員編纂的《全唐詩》,已收入初唐民間寒山、拾得等五言詩,而對許多宋人筆記中早已盛贊的王梵志五言詩何以只字不録? 此事已過去近三百年,不必再去追究。但現今王氏用敦煌遺書補《全唐詩》,不知爲什麽,却又重走康熙皇帝的老路,也廢梵志詩一首不取。王氏曾大聲申斥過斯、伯等人的劫經行爲:"造成了我們科學研究上無法補償的損失!"足見王先生在敦煌學研究上是强調科學要求的。既如此,何以在補《全唐詩》時,又追隨康熙不講科學的老辦法呢?

當我們認真檢討敦煌學在國内所取得的成就時,對王氏的這一不足之處,不能不感到遺憾。

把補《全唐詩》作爲國内敦煌學的一宗成果來看,問題很不少。所謂"補",是專爲取材於敦煌遺書而發的。王氏曾特約多人,合力參贊,在最後定稿中,依時序排列,根本不知有初唐,而以"唐明皇一首"領起,當然這要比由初唐王梵志的詩領起有"氣派",但不合科學,直到五代,共補詩約百首而已。回顧《全唐詩》所以不取王梵志詩,康熙可以推脱説"梵志詩俗而人詭,朕不取",就完了。王氏今天難道也能説"以明皇一首領起,爲冠冕堂皇! 吾所取",就排斥梵志詩嗎?

王氏《補全唐詩》的序言中曾説:"凡遇到敦煌遺書内的殘詩卷,便首先與《全唐詩》校對,並録出其不見《全唐詩》的作品。"——但經多方對證以後,事情就怪了:難道梵志詩一首未曾見於敦煌遺書内嗎? 難道"遺書"内没有什麽"殘詩卷"嗎? 還是梵志詩早已全部見於《全唐詩》内,實在已無一首可補了呢? ——二者必居其一。敢問:王氏究竟依據什麽版本的《全唐詩》? 第幾函册? 確曾載過梵志詩三百首,致使王氏在所輯《補全唐詩》内,確實一無可補呢?

1957年,王氏所編《敦煌古籍敘録》子部内,曾經載有鄭振鐸《世界文庫》本《王梵志詩跋》一篇,其前曾列伯希和編的三個卷號,並引鄭説曰:"敦煌卷子裏有好幾卷是他的詩。"但王氏後來又推翻此説。難道鄭氏《世界文庫》刊載過這些詩,就算《補全唐詩》内已經補過這些詩了嗎? 要知道:一邊是參合世界文學的"文庫",一邊是國内文學分體的"總集",怎好看作一回事呢?

王氏所補的詩:由"唐明皇一首"領起共一〇四首,作者五十人,每人平均二首,最多也只有十首。王氏可能覺得:若在盛唐前另加上一家初唐的詩,雖只一百多首,但使人有"頭重脚輕"之感,太不順眼,何況梵志詩不止百首,而有三百首之多! 寧可不要初唐這一家吧。編纂者以脱離歷史現實,來博取一書的形式勻稱,合理嗎? 這樣一來,就和國内第一時期的敦煌學家羅氏的"零拾"、劉氏的"掇瑣"的水平相等,而與1962年後第二時期所取得的成就相比爲之遜色了。

由於王氏按照這一標準去補《全唐詩》,他雖曾邀約同人,周咨博

采，依然留下許多漏洞。如伯 3619 哥舒翰一首《破陣樂》[①]、蘇乩四首張女郎祠詩；伯 2555 岑參七首《冀國夫人歌詞》……都是六言或七言詩體，還有後唐李存勖的壽母詩等等，加上失名的作品，這些大量詩詞，都是無法予以否定的。——在這裏，我們摸清了國内敦煌學第二時期的實況，不能不感到這已面臨枯窘紊亂的境地，而不得不熱切地盼望第三時期的來臨了！

五

應繼續深究的，還有一點，這就是王氏廢棄了一首性質純樸罕見、有關中唐史證的曲辭，造成學術研究上的缺陷；雖然有人就此事曾向王氏提出意見，而王氏却未作補救。事實是這樣的：在伯 2641 的卷子背面，寫着多篇雜文，王氏於《劫經録》内説："内有一篇爲《莫高窟再修功德記》較爲重要。"這是在瀏覽全面，通過比較之後所作的斷語。却未料就在這同卷、同面、同雜文群内，在同一書手筆跡下曾寫着曲子一首寄在《定西蕃》[②]，完全叶平韻，遠早於温庭筠之作。内容紀德宗建中間接連奉命使吐蕃宣達王命的人，征途如何勞瘁（使臣可能是崔漢衡，《册府元龜》有紀載），可作史證。分明"較重要"，爲什麼在《劫經録》内只字不提？在他所編《敦煌曲子詞》内也不採用？致在《索引》的"定"字下連《定西蕃》的調名也無從着落。1960 年，左景權先生在巴黎參與伯氏所劫卷子的編目工作，首先發現此首曲子，寫信告我，我隨即轉告王氏，尚不知他正忙於編《總目索引》。及《總目索引》出版，不見王氏對於此辭

---

① 今校：哥舒翰《破陳樂》："西戎最沐恩深！犬羊違背生心。神將驅兵出塞，横行海畔生擒。石堡岩高萬丈，雕窠霞外千尋！一唱盡屬唐國，將知應合天心"。編者按："塞"原作"寨"，據《敦煌歌辭總編》校改。

② 今校：曲子一首寄在《定西蕃》："事從星車人塞，冲沙磧，冒風寒，度千山！三載方達王命，豈辭辛苦艱！爲布我皇綸綍，定西蕃！"編者按："塞"原作"寨"，據《敦煌歌辭總編》校改。

有一字補記,我大爲歎息!顯因此辭不合王氏胃口,我從此不敢再向王氏有所獻替了。

國内敦煌學存在的問題不少,把責任歸諸王氏一人,也是不公道的;一切事情的發展,總不免走彎路,敦煌學又何能例外?總集性的歌辭、變文和補《全唐詩》、《全唐文》等這類成績,總要不斷推進、發揚光大;第二代勝過第一代,第三代又勝過第二代。“長江後浪推前浪”!只要有源有本,是會不斷取得成就的。爲了説明目前國内敦煌學的現狀,兹再舉一種變文方面的例子。《敦煌變文集》由六位學者合力編成,却組織不嚴,步法不一,各搞各的。主持其事者雖曾聲言隨時“改正我們的錯誤”,但二十五年以來,没見有個“改正”的做法。有一位同學,拿着一本《敦煌變文集》問我:“這篇《叶靜能詩》長而無韻,分明是散文,唐詩中真有此一體嗎?”我説:主校人王重民先生已説明:“無前題者依後題。”這是傳,不是詩,後題把半邊的“專”和“寺”寫混了。這位同學大聲説:“後題寫混,寫者之責;校者知錯不校,校者該有責嗎?我看全篇中,連‘大’字訛爲‘天’,‘偕’字訛爲‘皆’,校者均一一注明;對於後題之‘詩’果認爲訛字,王先生依例應注。如今不注,連王先生所採的周先生、啓先生、曾先生……諸家説中,皆無所注,足見他們都同意王先生的發展‘後訛’爲‘前訛’。敦煌寫本是否有一條鐵律,無例外,前後題必然全同,失前題的必須照後題依樣葫蘆呢?不然的話,王先生對後題明知錯誤,既不校正,又憑虚蹈空,發展爲‘前題’,又無校文的表示,這種態度對嗎?此書的‘敘例’説:主編者特别着重在缺字、誤字、别字及不易認識的文字上面,盡可能掃除這些閲讀上障礙。這個願望是好的。但對於書手的錯誤,校者却没有加以糾正,倒增加閲讀上的障礙了,何嘗有人‘掃除’?”我聽罷這番議論不由大驚!這位同學對學術研究實事求是態度認真,真乃“後生可畏”!我趕快把話扯開:“書太大了,内容太複雜了,許多人都是業餘搞的,盡可能搞好,實在力所不及,只有‘接受意見’。總校人向先生在‘引言’内已説過:他們準備‘隨時改正錯誤’。”這位同學又問:“那麽,你説寫本内把‘專’字和‘寺’字寫混,可有依據?”我説:“眼前就有例子:伯 2544 卷内曾載唐人的打毬辭,又是王、向二先生所熟習的,不比俄國奥里登保所劫,大家無法見面。辭是‘三三七七七’

體,但其中夾寫了四句七言,有曰:‘傳中手執白玉鞍,都史乘騎紫騮馬。’這‘傳中’分明是‘侍中’之訛! 斯 2049 同載此七言句,同作‘傳中’,你看如何? 此四句七言夾在“老人相問歎”古風十八句後,王先生補《全唐詩》又不收;這套打馬毬的詩和辭,向先生作《長安打毬小考》又不引。而姜亮夫先生《敦煌——偉大的文化寶藏》(116 頁)引伯 2544 卷,却弄出一個‘傅中都打馬毬詩’的題目來,把‘傳’、‘傅’和‘侍’、‘詩’四個字都混成一團了! ‘侍中’和‘都史’是二官名,怎好從中又配出一個人名傅中都來呢?”

根據上引資料,王氏除在雜文群内,曾失却曲子一首《定西蕃》外,又曾在雜詩群内,失却聯章五首《打毬辭》等等,實同一疏忽,無獨有偶。足見我們辨認敦煌民間寫本時,要加倍細心,萬不可粗枝大葉,貽誤讀者。

我最後希望,張錫厚同志從對梵志詩的研究中,尤其從詩中掌握他的思想情況以後,也應寫出一篇較强的梵志傳來,這對於讀者進一步了解王梵志其人和他的詩,進一步了解唐代文化,是很有必要的。

國内對“敦煌學”的研究,如本文所述,業已經歷了兩個時期,雖然問題不少,有待深入探討,但已出現不少成果。目前亟須繼往開來,爲繁榮祖國文化,早日開辟“敦煌學”研究的第三時期,以使這一學科不斷完善。個人所見如有不當,尚望國内學者予以指正。

(原載《江海學刊》1982 年第 1 期)

《王梵志詩校輯》序

一

《王梵志詩校輯》依據敦煌遺書二十七種不同的寫本，以及散見於唐宋詩話、筆記小説内王梵志佚詩，經過點校、考釋，整編成王梵志詩的全集，對敦煌寫本王梵志詩來説，總算是離開了古董身份，公諸於世了。像這樣系統地從敦煌遺書整編出詩人的全集，在敦煌學研究範圍内還是不多見的。

一九〇〇年，敦煌藏經洞發現近千年前各階層人士手寫的、總數達萬件以上的漢文卷册，它們且多正、背兩面兼寫，舉世命名爲"敦煌遺書"，這是我國極其珍貴的文化寶藏。其中除大量宗教經典及與宗教有關的各種文字外，餘則屬於民間和非民間的作品，經、史、子、集四類古逸文書的分量之多，浩如烟海，一望無邊！這種烟海般文獻多數是單篇殘卷，彼此淩亂地混雜在一起，但是這些珍品的發現並没有引起當時清朝政府的重視，以致造成大量的流散遺失，情況空前，且有研究價值很高的敦煌遺書反被劫藏到英、法、俄、日等國，更是我國學術文化史上不可彌補的驚人損失。

敦煌遺書既已流散世界各地，某些管理或調查人員編號著録時，往往輕率從事，只記録每卷寫本正背兩面所見較顯著的内容，對於很多較短的零星文件，則語焉不詳，甚至熟視無睹，置之不理。至於篇與篇間、面與面間、本與本間，有何斷續異同的隱顯關係存在，本應該仔細發現理出頭緒，逐漸把它們歸還原狀，成書、成器才是，而著録者有意無意，多失檢點，粗枝大葉，工作做得遠遠不够，有時明知故犯，還諱莫如深，

使人無從調查過目，更難以改正之後，進行深入細致的研討……在這種困難情況下，凡有志敦煌學研究的人，要想就世界所存全部敦煌遺書内有關卷册的正背兩面去窮追遠訪，徹底普查，著録成書，求其條條有據、面面周全，達到最高水平，自然是十分困難的事情了。

長期以來，敦煌學的研究往往側重於敦煌遺書内佛道經典以及經、史、子、集等殘卷佚篇，至於其中通俗的民間作品，雖也有過一些整理，但遠没有受到足够的重視，而它們正是當時社會歷史、人情風貌和宗教思想的真實反映，因此，繼續進行這類作品的整理和研究是十分重要的。我國敦煌學研究大致可分爲兩個過程，首先以羅振玉爲中心，編印許多"遺書"、"佚書"、"叢殘"，整理或編譯一些簡目，撰寫許多考證、題跋一類文字，起到搶救和保護文化遺産的作用。其次，由於國内學人不斷赴英、法等國選抄遺書、翻拍照片，敦煌遺書的研究十分活躍。特别是中華人民共和國成立以後，分别編印敦煌曲子和變文的初步總集，出版了《敦煌遺書總目索引》，還有人研究了韻書，有人整理輯録《敦煌資料》第一輯（惜未見有第二輯問世）……這一時期，生機勃勃，總算幹了不少工作。但從六十年代至八十年代初，長達二十年之久，就冷下來了，同國際上的"敦煌學熱"相比，極爲不稱。也就是説已經走到非扭轉這種局面，另開新徑的時候不可了。

就王梵志詩的整理來看，早在一九二五年，劉復《敦煌掇瑣》迻録三個本子（内只一本題爲王梵志詩）。其後，鄭振鐸也校録過《王梵志詩一卷》和佚詩十六首。而在國際敦煌學界王梵志詩確曾吸引很多研究者的興趣，産生不少研究成果，可是，還未能輯録成集，法國漢學家保羅・戴密微先後研究過多種王梵志的寫本，力冀成書，終未如願。如今張錫厚整編的《王梵志校詩輯》在人所共知的敦煌遺書範圍内鈎沉輯佚，從二十七種有關的敦煌寫本王梵志詩，校其異同，輯録成書，這是一件有益的工作，從整理古籍、昌明祖國文化遺産方面去考核，就該算是認真嚴肅的了。

二

王梵志和他的五言詩,唐宋以來一直受到僧俗人士的歡迎,明代以後才漸漸失傳。清康熙年間編纂的《全唐詩》雖曾廣收寒山、拾得等人的詩作,却唯獨不顧宋人筆記贊譽過王梵志詩的事實,只字不録王梵志的五言詩,好像若無其詩、若無其人一般。及至當代有人進行《全唐詩》補遺時,依然置王梵志詩於不顧,一首也不收入《補〈全唐詩〉》①,令人十分費解,不過,鄭振鐸《跋王梵志詩》曾云:

> 《全唐詩》裏不曾收梵志之作,雖然宋人詩話裏有時提及之,他的詩傳世却極寥寥。敦煌卷子裏有好幾卷是他的詩。可見他的影響是遠及邊陲……現只好將敦煌本的第一卷全印出來。並以第三卷的殘詩及其他各書所載的梵志詩附於後。俟獲得第三卷的全本時,當再補刊。

時隔四十多年以後,當看到《王梵志詩校輯》時,就不能不爲王梵志詩的全集重現於世而慶幸,既可實現鄭先生的遺願,也爲《全唐詩》做了一件重要的補遺工作。

不過,校點敦煌遺書是一件耐心細致的工作,容不得半點馬虎,若有疏漏,就會造成學術研究上的創傷。如一九五七年英國出版的翟理斯編倫敦博物館藏敦煌卷子目録——《敦煌漢文寫本書解題目録》,只對原卷明確題爲王梵志詩的寫本作出肯定的解説,而某些失去題記的王梵志詩的斷篇殘卷,翟目非但不能判斷這類寫本作者即王梵志,有時反作出錯誤、含混的解説。再如《伯希和劫經録》②,雖然列出王梵志詩的卷號,但仍有不精審之處,其中伯 3418、伯 3724 衹分别著録爲"五言

① 今校:《中華文史論叢》一九六三年第三輯。

② 今校:見《敦煌遺書總目索引》,商務印書館一九六二年版。

白話詩殘卷”，繼續沿着《敦煌掇瑣》之説，未作深入的探求。很明顯，如果僅僅依據目録查閲王梵志詩的敦煌寫本，而不作全面普查就容易繼續貽誤下去，得不到必要的訂正，也不會積累更多的材料。仍以伯3418爲例，這個寫本首尾俱殘，且無題記，只保存下來四十七首五言通俗詩，乍看上去與五言四句的王梵志詩不大相同，略加對比，就會發現它和伯3211、斯0778所載各詩有某些風格相近、語言雷同之處，王梵志詩的校輯者經過一定的對比研究和有據的論考，並寫有專文①，確認伯3418也是王梵志詩的一個殘卷，還將這個寫本殘詩全部録入卷五，連同卷六輯得散見於敦煌寫本以外的佚詩，這個六卷本將是目前研究王梵志詩的最豐富的輯本。

再者，敦煌寫本多係民間手抄而成，書寫水平不一，疏漏筆誤乃至信手簡寫，屢見不鮮，因此校點時必須仔細辨認，切不可粗心大意，貽誤讀者，無形中又發生不應有的訛誤，增添新的障礙，這是要加以注意的。我看過的敦煌本王梵志詩中，有不少字跡稚拙的殘卷，常常出現無法辨别的字，和因脱漏而晦澀難解的詩句，不免作難，因爲原卷在國外，校者只能借助縮微片和翻拍照片加以辨認，其艱窘情景可想而知。但是，只要堅持謹嚴認真、鍥而不捨的求實態度，利用書證，舉一反三，還是可以衝過一些文字難關，使絶大多數模糊不清、疏漏錯訛之字、詞、句得到校正，因而，《王梵志詩校輯》收入的詩作，編者自信保持了原詩面貌。至於某些確實難以辨清的字句，隨着研究工作的深入以及新材料的發現，將會逐步訂正，達到更加完善。

三

唐宋以來，雖然有過一些王梵志詩的評論，而爲數不多，且很簡略，大都認爲他是一個怪僻的釋徒，性格反常，愛作通俗的語體詩，並没有引起更多的重視。若認真評價王梵志詩實大奇特，全用五言，而翻騰轉

① 今校：《敦煌寫本王梵志詩考辨》，見《王梵志詩校輯》附編第301頁。

折，深刺淺喻，多出人意外。其民間氣息之濃，言外韻味之厚，使讀者不由不跟着他歌哭笑怒，不能自持。短處是有些地方佛教思想影響過深，而又往往片面宣揚儒家道德觀念，給人留下些不好的印象。從已經整編的王梵志詩來看，它的特點可以概括爲"早"、"多"、"俗"、"辣"四個字。

先説"早"。王梵志詩産生的時代，盡管有不同的説法，從有關記載還是可以確定王梵志是一位活躍於民間的通俗詩人，他的詩産生在初唐時期。大曆年間，王梵志詩的手抄寫本已流傳到西部邊陲，敦煌遺書内還殘存大曆六年的一百一十首本。可惜的是這個寫本原卷已被劫藏列寧格勒博物館，從蘇編《敦煌手稿總目》附圖上，可清晰地看到原卷題記："大曆六年五月□日抄王梵志詩一百一十首沙門法忍寫之記"[①]。依此推知，王梵志不可能是"大曆貞元年間的人"，他的詩也不會作於中唐。如果再就敦煌寫本王道《祭楊筠文》(伯 4978)所載："維大唐開元二十七年歲在癸丑二月，東朔方黎陽故通玄學士王梵志直下孫王道，謹清酌白醪之奠，敬祭没逗留風狂子、朱沙染痴兒弘農楊筠之靈……。"這裏留下了鐵證，它表明開元二十七年，王梵志早已經下世，他的孫兒已能爲楊筠作祭文，那麼説王梵志的時代至遲也要早於開元。這是和《桂苑叢談》、《太平廣記》卷八二記載的材料相合的。王梵志詩産生在初唐時期也是可能的。

次説"多"。從數量上看，《王梵志詩校輯》整理的三百多首詩，同唐代大詩人相比，固然尚不足論，然就《全唐詩》内一般詩人而言，三百餘首還是可觀的。問題是目前整理的王梵志詩是否就是詩人一生創作的全部作品？由於有關詩人生平的歷史記載甚少；《宋史・藝文志》列入的《王梵志詩集一卷》，早已失傳；而敦煌遺書發現的唐人寫本，也多是斷簡殘篇，次第不一，難以窺其詩集原貌。幸有斯 0778 保存一篇《王梵志詩集原序》(又見斯 5796)，這篇原序不是作者本人所作，可能是纂集者所爲。序云："目録雖則數條，制詩三百餘首。"大約是指詩集收入詩

---

① 今校：孟西科夫等編《亞洲民族研究所敦煌特藏漢文寫本解説目録》第二册第 672 頁。編者按：原文注釋與《王梵志詩校輯》之《序》小異，今據以補正。

的總數。而校輯本所録三三六首[①](不包括附詩十二首),雖然表面上接近原詩集的約數,實則遠非詩人一生創作的全部,因爲目前整理的原卷手抄寫本多不完整,尚有殘缺部分,即如卷上僅存十九首詩,顯然殘去大部分詩作,有待繼續補正。

再説"俗"。王梵志詩的"俗",不僅表現在語言通俗,口語俚詞,皆可入詩;形式自由,信口信手,隨意拈弄。還在於它能"不守經典"(原序)大大開拓詩歌題材的社會領域,選取一些掙扎在下層社會的人物形象,捕捉常見的人情世態,運用簡煉的詩句,一一加以描述,既明白如話,又藴含一定哲理;既容易激起人們的情趣,又發人深省。因此,每當人們看到"家有梵志詩,生死免入獄";"白紙書屏風,客來即與讀"時,自會感到他的詩别有一番意境,渾樸雋永,質直動人,自會受到僧俗道衆的歡迎,敦煌地區對梵志詩流傳那麽多種手抄寫本,也就無足爲怪了。

後説"辣"。王梵志詩的"辣",主要由詩人"直言時事,不浪虚談"(原序),重視詩歌懲惡勸善的社會功用來決定的。他有不少詩敢於揭露某些不合理社會現象,和人們靈魂中粗俗卑惡的一面,無論是揶揄嘲諷,詼諧調侃,還是無情鞭撻,勸世導俗,逐漸形成一種潑辣犀利的詩風,起到針砭頑俗、革弊救偏的作用,散發出强烈的"辣"味。

總之,王梵志詩的發現,連同寒山、拾得等人的詩作,已能説明通俗詩並非孤立的文學現象,既有深厚的民間土壤,也有其發展過程,在唐代詩歌裏理當占有一定的歷史地位。

因我審校過王梵志詩,錫厚同志要我作序,便簡略寫出以上幾點感想,聊以塞責。

一九八二年二日,揚州師院。

(原載《社會科學》1982 年第 3 期)

① 今校:"三三六首"原作"三二五首",據《王梵志詩校輯·序》改。

對王國維戲曲理論的簡評

今天我講的題目是“對王國維戲曲理論的簡評”。爲什麽要講這個題目呢？因爲學報上面最近有人提到王國維的《宋元戲曲史》，同時我還記得郭沫若曾説過：王國維的《宋元戲曲史》將要在百萬青年的腦子裏起影響。這樣説便不可忽視了。所以，我們這一代的老師和同學也應當把王國維的學説弄清楚一點。我們有“雙百”方針，對王國維的爲人及其學問，或點、或綫、或面，只要言之成理，都可以説，因爲“百花齊放”嘛（大笑）！他的人和他的學問，不宜同時並論，因他的思想有一部分是離不開雙重否定的（指“洋奴”甘爲猶太人哈同服務和“滿奴”甘爲溥儀的犬馬），而其學問在甲骨文字研究方面，成就確實很大；若涉及戲曲部分則過錯大於功績了。現在，專談他對戲曲理論的主張。

問題有四個：（一）何謂“真戲劇”？（二）“戲劇”與“戲曲”有何别？（三）唐陸羽是何等人？（四）歷史上最古老最健全的一齣戲在哪裏？

（一）何謂“真戲劇”或健全的戲劇？王國維認爲真戲劇是真演故事的，所演若不是具體的故事，而僅僅是貌爲故事之形，那就不是真戲劇。我主張健全的戲劇必須有主題，除娱樂外，對觀衆還必須起教育作用。若認爲對戲劇一經求教育作用就迂腐了，或荒唐了，那就把戲劇看成兒戲，犯不着費過多的力量去編戲、演戲、看戲了。古代盛行歌舞與歌舞戲，凡所演若無一定人物和具體情節，便是歌舞，而不是戲劇。例如演《天女散花》的戲，必須演出佛教故事中維摩和佛斗法，爭當宗教的領導人，維摩用“變現”的魔術，變出一個天女來表演散花，感動佛的衆弟子，這才成爲戲劇。若單純演出一個天女作一段舞蹈形象，那不是戲劇。——王《史》的主張原本也如此，很對！但是，我們演佛教故事的戲，除“體”而外，還要求“用”。所謂“真”的成分内，若只有體的真，而没有用的真，那怎麽成！所謂用的真，就是要問：演一齣戲後，除娱樂外，

觀衆會受到什麽樣的教育？很顯然，在真理的判斷下，不説謊就不成爲宗教。宗教戲縱然演故事，終不脱誘人迷信而已，算個什麽主題呢？故凡無主題或無正確主題的，都不容認爲是體用兼備的健全的"戲劇"，不是單純問它們演不演故事就能解決問題的。

（二）"戲劇"是大範圍，"戲曲"是小範圍；大可包小，小不能容大。若呼"戲劇"，已有歌曲在内，如曰"京戲"、"越劇"等，都不會遺漏它們的歌唱。若單呼"戲曲"，所取太狹，所失太多了！王國維是個徹底的文人，不是藝人。他欣賞《西厢》、《琵琶》和一切元劇，乃以其南北曲的文章爲限，至於賓白、排場、結構等等，已非他所重了。他的着眼僅在辭章，故他取文體名時，就不得不用"戲曲"，而放棄"戲劇"，他對戲劇的認識如此偏差，就不必於所謂真戲劇、健全的戲劇上找他的麻煩吧。可歎的是盲從他的一些人，如周貽白和張庚等戲劇史家，都不敢稱"戲劇史"而稱"戲曲史"。王國維誠然讀書多，是拿筆杆的學人、學者；而舊思想以爲"萬般皆下品，惟有讀書高"！故王氏能首創出"戲曲史"來，許多人就感到他是高貴的，因爲他不比那些吹笛子、拉胡琴的樂工，或翻筋斗的武生等等，是低下的，並且戲曲史該怎樣寫，就得所從王氏的，那就大糟特糟了。算賬非算在王氏頭上不可了。周貽白先生是苦苦練過京戲武生的基本功的，大家都知道；而他又能寫出那樣水平的一部戲劇史來，多麽可佩！不料他依然被"惟有讀書高"的信念鎖住，還是避開"戲劇"，而靠攏濫用"戲曲"的人，就可議了。這裏雖僅僅一個字的異同，却有其思想根源存在？天下滔滔皆是，這一個世紀内也難改正過來了，實在遺憾！

於此還要説明一層：王氏偏信南宋民間才有説話和雜戲，南宋以前没有；又偏信南宋的説話、雜戲才富有孕育戲劇的創造力，南宋以前縱有説話、雜戲，也都嫌低能，故還没有戲劇。這些更類似"關門做皇帝"，犯了"史盲"、"史逃"這類的病了！而王氏同時在書中又承認唐代已有戲劇十五種，豈不自矛自盾（我查明唐代有戲七十餘種）！周、張諸家戲曲史只管采用"掩耳盜鈴"的老辦法，蒙混過日子；或守着"大栅欄主義"，想用大栅欄來阻擋洪水，能擋得了嗎？我寫過一本《唐戲弄》，在他們看，好比"洪水"來了。諸位同學去查看老專家許心武教授贈送我院

的近萬册書內，還帶上了這一部“洪水”呢！日本岸邊成雄博士答北京去訪問的觀光團人員説，他對《唐戲弄》感興趣。《唐戲弄》裏面，論述了唐五代的民間已曾有過那些“説話”、“雜戲”了，已及時孕育出“兒子”——戲劇來，一如王《史》内所説的南宋情形了。漢、唐文化是中國文化的兩個高峰，乃全世界所公認的。從來没有許政治偏安的小朝廷，類似南宋所有那樣的文化會超越漢唐文化的論斷。“輕唐病”害不得！“敲鑼賣糖”我已賣了多年，今天在這裏，又向諸位敲起鑼來叫賣一番，包管“貨真價實”，請多多照顧！每人買兩塊嘗嘗（向大家拱手哈腰）。

（三）簡單介紹唐戲的第一大宗師——陸羽。陸羽的學問很博，著書很多，可取在他生平愛搞的這些事大都不離開大衆和現實。他寫過一篇自傳，載在《文苑英華》，明明白白説他曾“捲衣詣伶黨，著《謔談》三篇。以身爲‘伶正’，弄木人，假吏藏珠之戲。……天寶中，郢人酺於滄浪，邑吏召子爲‘伶正之師’。”①這裏的《謔談》三篇，非指三出滑稽戲的脚本而何？“弄木人”，便是弄傀儡戲；“弄假吏”，便是演參軍戲。他既演出這些伎藝，又加入伶黨，擔任過“伶正”和“伶正之師”，這些“伶”字的含義，除優伶而外，難道能指爲歌舞演員或説相聲的藝人嗎？不能。“伶黨”分明是今天所謂戲班子，“伶正”分明指“正角”，非配角；“伶正之師”分明指導演，難道都是假的，在吹牛，或牽强附會嗎？不，都不！那麽，唐天寶間就已演戲——這一結論難道還含糊嗎？而今天有些談我國戲劇史的人，竟異口同聲、異心同會地對於此代、此藝、此史、此人，堅決排拒，避若蛇蝎，絶口不提，甘當“史肓”和“史逃”，豈非怪事！這種頑固和閉塞的結果，只有自陷於窘境，自短其所寫戲曲史的生命而已，會有一點點什麽積極作用嗎？“史掌”威嚴，“史綱”稠密，奉勸妄圖“史逃”的人及早回頭！

（四）簡單介紹一段我國古劇的史源——“優孟衣冠”。它具有必然的一番意義内容，没法否認；已升華爲一種常識化，中國公民人人所必備。據《史記・滑稽列傳》表示，當周定王（公元前六〇六年）時，楚莊王

① 今校：“藏珠之”原作“等”，“滄浪”后衍“道”，“召”后脱“子”，今據中華書局1966年版《文苑英華》卷七九三校改。

的宰相孫叔敖與優孟友好。叔敖爲官一輩子廉潔,將死,囑其子:將來若到貧困難爲活時,去求優孟叔叔。數年後,叔敖之子已窮得活不下去了,便去求孟。孟説:“你等着。”孟乃揣摩叔敖生前的言談笑貌,一年之久,已達到形神逼肖,便組織了一個戲班,派一人演假莊王,他演叔敖,同去見假王,假王大驚,邀假叔敖爲相。假叔敖説:“慢來,我要回家請準老妻,三天後回話。”假王同意。三天後,戲中叔敖回話道:“老妻説:‘楚相當不得!因楚王没良心!你曾幫他稱過霸,而你死後,孩子們快餓死了,他也不理。你如還想爲相,那你不如乾脆自殺算了!’”接着還唱了一支歌,大意説:“做官俸薄,一家難活,若貪污觸刑,仍活不了!——進退兩難,只好守廉到死!没有生路。”真莊王看戲到此,深受感動,起身摇手喊道:“孟!你别裝蒜了,我懂了。”於是給了孫家的封地,解決了他家的生活問題。優孟的這一場戲所以能收此大效,全靠孟的化妝精絶,頂起戲中的大梁。又有一個主題“持廉至死”莊嚴神聖,萬世不朽!好似“一條國訓”、“世訓”一般地主宰了全國公民奉公守法的節操,這是一種何等高超的精神文明!而千百年來的戲劇史家,竟見不及此,理解不到,竟被王國維的一種“南宋史觀”所蒙蔽,便跟着他亦步亦趨地蹈空,不循歷史,而專憑感性,大家聯合起來搞“閉眼捉雀”,編寫所謂南宋肇始的“戲曲史”,用以自欺欺人,豈不可歎!

本校乃高級師範學院,同學們乃攻讀學士學位的中國文學系學生,對於文史資料應該有的接觸面,必須大大放寬,於認識了《史記》内這桩優孟本事之外,再繼續探討唐代史學家針對此案所曾發生的一個高級“史盲”案件及其餘波,那是有價值的。這一案件的内容雖然嚴肅,説來亦頗有趣,可醒沉悶。中唐有一位著名的史學家名叫劉知幾,於所著《史通》内,竟因《史記》原文未將戲情與真情分開來敘,而大起誤會,把戲内和戲外混爲一談了;又不信古代優伶化妝術會達到以假亂真、不可想象的地步,於是大發疑問説:“人心不同,有如其面。人的外貌、高矮肥瘦,父母所生,何能改變?優孟對叔敖的衣冠談話、容可模仿而得;若優孟臉上天生的五官等,如何也能與叔敖統一起來,致使楚王及其左右都受蒙騙呢?若説楚王果信優孟復生,則應當先追求叔敖死後已多年的骷髏上怎會生肉?棺材是誰替他打開的?豈有對這些問題一點不查

明落實，就徑直相信叔敖復活是真，而僵尸曾跑出來敘舊是實，便馬上讓僵尸官復原職呢？那簡直是發昏，做夢，活見鬼！哪裏象人説的話！”（這裏句句翻譯的《史通》原文，看《史通》便知）

自從劉知幾這傻子發表了這番批評司馬遷胡編亂造的議論後，後世讀者嘩然！如清儒浦起龍便開導劉知幾道：“老劉！別急，這是太史公在敘滑稽戲嘛！看事情怎好死硬不通方呢！這是敘述優孟如何‘入戲’嘛！書呆子没有看過演戲嗎？爲何連這點道理也不懂呢？”浦氏原文指“入戲”爲“落第二手”，妙不可言。按唐代藝人化妝術之高，大大驚人！劉知幾死於開元九年，三十年後，到了天寶末年，崔令欽在《教坊記》裏，敘當時旦色龐三娘、顏大娘二人的化裝之妙，與她們的原貌都判若兩人，觀衆一點看不出。劉呆子只知“夢中行事”，而不知“戲中行事”，可算白活了一輩子！他還寫《史通》呢！單憑這件事而論，他簡直是一個“史不通”！王國維不知南宋粗糙的戲劇之前，盛唐早已有過精美的生旦戲了！在這件事上，王國維的疏忽，簡直與劉呆子差不多了！

去年（一九八一）二月九日，《人民日報》有一條新聞説：河南省博物館人員對該省出土的一整套古代用錫、鉛、青銅合鑄的編鐘，經過試驗，每鐘能發出兩個樂音，已完備七聲音階，聲律和諧，音質純正。真正了不起。論其時代，正在“優孟衣冠”的當兒，甚至還較早些。我看了，馬上感到，古編鐘如真能七聲俱全，在文物進化的同程度上，文藝的進化反映到“優孟衣冠”上來，更有可能已達到“健全戲劇”的一步。漢民族的文化史是不能接受某些人的主觀限制的。王國維的戲劇史觀肯定要不得！“優孟衣冠”有歌唱，曾唱出偉大的主題——這段真戲劇史過去無人弄清楚，連向來“管得寬”的文化部部長也未曾施教及此。如今好了！可以在河南撞起整套的音階完美的編鐘來，廣事宣揚，聲勢大大不同了！發聾振聵，正本清源，不能把目標看錯呀！

於此作個總結：在一個廣場上，分頭開了兩個法庭：第一庭上，劉知幾是原告，司馬遷是被告，浦起龍和任中敏是被告的辯護律師。第二庭上，任中敏是原告，王國維是被告，周貽白和張庚諸位是被告的同案人，擔任被告的辯護士。照這樣開庭審判，進行下去，總要有個判決。至於兩邊法庭上的法官嘛，那只有恭請今天在座的諸位老師和諸位同學來

志願負擔，最後如何宣判，就有待諸位秉公辦理了！

（記録者　季國平）

此文爲任中敏教授於一九八二年十一月十一日在揚州師院校慶三十周年學術報告會上的講話，根據録音整理并經任先生審閲。

——編者

（原載《揚州師院學報》1983 年第 1 期）

漫談答柏君[1]

前期學報上，曾載過《對王國維戲曲理論的簡評》，末尾説：譬如法庭上斷案，最後宣判，有待於讀者，惟須秉公。今天得讀柏君此文，使我的等待在基本上已不落空，已有"求仁得仁"之樂，甚好；至於柏君此文"秉公"没有？當然還待研究，不能苟且。事冗，不及謀篇，只好漫談相答。爲求文字簡明，篇内以姓代名，王、柏、任三姓中，"王"指王國維。

首先該認清：柏文是抒情文，好比抒情詩一樣，以奔放感情爲主，放情飛揚敲打，理性便被逼靠邊，更遠遠説不到行文中有什麽辨證或考據了。柏在篇中，不需要引用任何整段資料，不顧讀者能否從他的原話中把握到他的原意；實際柏也借此掩盖了自己的某些毛病不露，這樣做不好。但爲了他要筆頭奔放，舒展自由，對年輕人就原諒吧。兹先就柏文末段來談一個是非。

敦煌曲内有一首《鳳歸雲》"征婦怨"，結處原文作"魂夢天涯無暫歇，枕上長噓。待公卿回故里，容顔憔悴，彼此何如？"句法是七四六四四，"噓"與"如"是韻。而王把"暫歇"以下改爲三句曰："枕上虚待公卿，回日容顔憔悴，彼此何如？"其中"枕上虚待公卿"六字，語病顯然太大！若站在民間立場，勢必認爲官僚在想侮辱軍人家屬，罪名不小！按任所站的立場，請注意，是民間（任編敦煌歌辭千餘首，一貫是民間的立場）；而王在這裏，却站在公卿一邊。試看，王曾編五代時西蜀一群公卿的曲子，就很突出地用了十二個官名，乃一顯著的鐵證——

---

[1] 編者按：任中敏先生在《揚州師院學報》1983 年第 1 期上發表了《對王國維戲曲理論的簡評》一文後，柏玉川便在《學報》同年第 2 期上發表《讀〈對王國維戲劇理論的簡評〉》，提出商榷，任先生遂提此文予以回應。

《薛侍郎詞》 《牛給事詞》
《牛中丞詞》 《毛司徒詞》
《魏太尉詞》 《尹參卿詞》
《顧太尉詞》 《鹿太保詞》
《歐陽平章詞》 《毛秘書詞》
《張舍人詞》 《孫中丞詞》

這群官名,教人看了眼花繚亂,簡直是紙上排衙,花間喝道,聲勢好不煊赫!若揭穿他們的底子,却都是從長安唐王朝的官班裏逃出來的,是黃巢將軍要鎮壓而不幸被溜脱的"漏網之魚"。他們怕黃巢將軍,和王國維怕馮玉祥將軍一個樣,所以王在精神上給了他們的安慰,然後在文學史上供應了這張不是滋味的名單,殊非偶然。

於此不得不問柏:王所站的公卿立場,既源源本本,如此入骨而嚴重,柏在面對《征婦怨》辭中,"枕上——虛待——公卿",這樣一個六言句式時,何以仍毫無戒心,依然迷頭迷腦地迷信王呢?我們揣想征婦在遭遇公卿瘋狂無禮時,勢必會戟指那位公卿是"惡魔"!"罪犯"!離開"爲人師表"則太遠太遠了!不分古今,在這樣一個故事中,人人有心,都會站在征婦一邊,拔刀相助,以消滅惡魔或罪犯的,除非離開常人常想,才不如此果斷。可認爲這裏已經嚴重到一個"人獸關頭"了,柏何以無心爲王分判是非,區别人、獸呢?乃覺柏所提"年高望重,學有所成",當爲"晚輩撥冗指正","在學風方面爲人師範"云云,字字有分量,不合佯爲泛泛而發,實則專爲任一人而發,爲何不誠誠懇懇兼爲王而發呢?尊王正應從"尊師重道"談起,奈何放過柏自己所尊所親的王,而僅片面求諸所輕所反的任呢?柏試平心想想,天下有此理乎?

循着柏對任所提出的指標,我們首先用來對王,便查明王曾牢牢地站在"公卿"立場上,實在惡癥難掩;若抓住這同一綫頭,再順藤摸瓜,我們會又碰上王在歷史上的第二個十分反動的立場——漢奸!不得不再漫談一番。

如果核實王的思想,似還不如他所擁戴的主子溥儀。從"大清帝國"革命到"中華民國"這件事,王是仇視到底的,但溥儀則終於接受。

王所以摩頂放踵，以天下爲己任的，端在實現溥儀復辟一事，不料溥儀對此，那時已不感興趣，王的精誠所在，已失却重心，乃覺活不下去，而終於自裁，而苦的這不是他在遺囑上所能明表的，王的自殺，實在太苦了！誠然，王怕馮玉祥將軍，但馮軍再入北京，乃使王得到一個掩護自殺真象的假説，似還是王所願呢。照封建教條："君辱，臣當死。"但是孤臣，君尚在，當有爲，不應死。王死，顯有别因。至於陳寅恪等代他扯到舊文化已崩潰的方面去，説王不能堪，乃死，更迂闊難信。王棄溥儀而先死，分明是内心對溥儀失望，又不能説，只好假託於害怕馮軍可能再逼了。王的意識雖閃來閃去，總離不開他對民國有着刻骨仇恨，非漢奸而何！於此感到民國對待漢奸的叛逆，實在太寬了！容許溥儀君臣在故宫内存在小朝廷，容許王死後公然得謚"忠愨"——一寬至此！回顧明亡時，漢民族的遭遇如何："揚州十日"、"嘉定三屠"……各地漢民族成萬、成數十萬地被殘殺！而民國對於滿族無屠殺，對王國維的頑劣抗拒，寧願爲上海的哈同、北京的溥儀用，而不樂爲民國用，從國法到輿論，對王概不置論，王乃公然叛逆，做一個"合理合法上下批準"的特大漢奸而"清高"，將何以解？至今費解！

任對王的漫談，暫止於此。至於"戲劇"、"戲曲"二辭的區别和使用、中國戲劇的起源和形成等問題，尚有待在《揚州師院學報》上展開爭鳴。這裏僅就幾個小問題簡單交代一下，以開柏君的思路和眼界：(1)陸羽自傳内，稱他曾"入伶黨"，"爲伶正"，升"伶正之師"，顯然是"優伶"的事業，屬演戲一類。柏信口開河，指爲今日的説相聲。一個作者信口開河，不是對讀者的倨傲，而是自輕自瀆，宜戒！今日的相聲不化裝；僅相"聲"，不相"形"。優伶是要化裝的。(2) 湖北曾侯乙墓出土編鐘編磬的發音繁複，竟不亞今日的鋼琴，這是我先民對於樂器鑄造藝術的高超，已有了劃時代的發現，正反映那年代和它相當的"優孟衣冠"，既有偉大的主題和具體的故事，又有歌唱、説白，以及高超的形象化裝，其已達到真正戲劇階段，已無可懷疑，有不待言。(3) 新疆焉耆縣發現隋唐間的《彌勒會見記劇本》(吐火羅文)，硬是"劇本"二字之意(《文物》1983年第1期)，據此可以推想唐代内地必早也有劇本。凡此有關古文物出土的新消息，不可不知，不可仍盲從王國維把真正戲劇的誕生綫，過遲

地畫在南宋偏安小局之下的"瓦舍"摇籃當中。而自來判斷我國歷史上文化高峰的,只提出漢唐兩代而已,從没有提及南宋的,這一點也不可不參考。

（原載《揚州師院學報》1983 年第 2 期）

孟郊《列仙文》究竟是什麽“文”

——唐代道家的一本戲文

我是一個唐戲的迷；還求作一個“唐伎通”，凡唐伎所在，都想抓住它的實質。三十年來，孤芳自賞，“獨家經營”，固無人和我唱和，也無人對我“交鋒”；固無人對我以“禮炮相迎”，也未遭到過什麽“實彈射擊”，因爲我頑固執著己見，信唐戲的歷史基建工程，好比鋼筋水泥澆鑄的，没有什麽炸藥可炸開；即便炸開，它們具備先天的還原力量，仍會粘合攏來。我在大病不死後，竟發於人事靡常、駐顔無術的一些道家概念，接連鑽研起李白《上雲樂》、孟郊《列仙文》、李賀《神仙曲》、鮑溶《會仙歌》[①]、李九齡《上清辭》等詩篇來。對《上雲樂》寫罷論著，就有這篇剖析孟郊之作，大部分從正面取證；到了篇末，才就鮑溶的《會仙歌》充實了一些旁證。

孟郊此作，明明是四首詩，集内却命名曰“文”，爲什麽？這是唐詩内所罕見的。這“文”字，與敦煌卷子的原題目如《季布罵陣詞文》、《捉季布傳文》、《破魔變文》等等的“文”字異同如何？尤其重要的是其寫作動機何在？似出常態之外，不能臆測。自來詩話内、文學史内，未見論及；各本總集專集内，對這四首詩的特異之處也未有過説明。大概因爲他們在孟郊集中處於“糟粕”部分，大家從來不留意，也就從未提出什麽有關問題。至於其文其事，有些什麽意義，待把真相弄明白後，才好決

---

① 今校：唐鮑溶的《會仙歌》：“輕輕濛濛，龍言鳳語何從容！耳有響兮目無蹤。杳杳默默，花張錦織。王母初自崑崙來，茅盈、王方平在側。青毛仙鳥銜錦符，謹上阿環起居王母書。……始知仙事亦多故，一隔銀河千歲餘！詳玉宇，多喜氣，瑶臺明月來墮地。冠劍低昂蹈舞頻，禮容盡若君臣事。願言小仙藝，姓名許飛瓊，洞陰玉磬敲天聲。樂王母，一送玉環長命酒。碧花醉，靈揚揚，笑賜二子長生方。二子未及伸拜謝，蒼蒼上兮皇皇下！”（“始知”上，並非本文對原辭有所省略，是詩人認爲阿環上書的話，在演至此處時照讀了，究竟讀的什麽？不知道）

定,先後有個次序。四詩原文如下——

太霞霏晨暉,元氣無常形,玄轡飛霄外,八景乘高清。手把玉皇袂,携我晨中生。玄庭自嘉會,金書拆華名。賢女密所妍,相期洛水耕。

——右方諸青童君

欻駕空清虚,徘徊西華館,瓊輪暨晨抄,虎騎逐烟散。惠風振丹旌,明燭朗八焕。解襟墉房内,神鈴鳴璀璨。栖景若林柯,九弦空中彈。遺我積世憂,釋此千載歎!怡眄無極已,終夜復待旦。

——右清虚真人

駕我八景輿,欻然入玉清。龍群拂霄上,虎旗攝朱兵。逍遥三絃際,萬流無暫停。哀此去留會!劫盡天地傾。當尋無中景,不死亦不生。體彼自然道,寂觀合大冥。南岳挺直幹,玉英曜穎精。有任靡期事,無心自虚靈。嘉會絳河内,相與樂朱英。

——右金母飛空歌

丹霞焕上清,八風鼓太和。回我神霄輦,遂造嶺玉阿。咄嗟天地外,九圍皆我家。上采白日精,下飲黄月華。靈觀空無中,鵬路無閑邪。顧見魏賢安,濁氣傷汝和。勤研玄中思,道成更相過。

——右安度明

《列仙文》三字,乃四歌的總名。“列仙”是列位仙人。李白《望黄鶴樓》“頗聞列仙人,於此學飛術”,可證。四歌之初,既已標明爲《飛空歌》,爲唱辭,其餘三首的體格和内容的性質,與《飛空歌》一模一樣,自然也是唱辭無疑了。每首後面各注一仙人名,説明歌者是誰,這一點最爲重要,比起梁武帝七首《上雲樂》唱辭的形式來,乃一大進步!因《上雲樂》的内容人物也很多,有王母、穆天子和衆仙,但不能確定七首辭是誰唱的,就無從看出詳細的情節來。《孟郊詩集》的注文内,曾見明人之説,認此“文”内的第四首詩乃咏安度明的,主張將三字列在詩的前面,作爲題目,這種説法,顯非孟郊原旨。這首詩中的“我”是安度明自稱,“濁氣傷汝和”的“汝”指魏賢安,哪裏能算是咏安度明的詩篇呢!

既肯定四詩是唱辭，歌者各自的主名也有了，進一步的當務之急，該是求出四詩所託的故事了。此項故事並不冷僻，原來就是向所傳説的晉朝魏夫人得道飛升的始末。其説見於載笈的很多，姑舉易見的四種，四種各具特點，須綜合起來看——

最早、最端正的一説，乃中唐顔真卿所撰《魏夫人仙壇碑銘》，以范邈所作《魏夫人傳》爲本。略稱夫人名華存，字賢安，晉魏舒之女，劉文之妻。生平慕道甚篤，齋於淨室。上帝敕清虛真人王褒爲其師，褒乃約方諸青童，挾桑神王、太極真人安度明，同降於夫人之室，加以導引，多所勉勵，並申祝誓。其間對的話很多。後來命侍女彈琴擊鐘，吹簫合節，衆仙一一發歌。但歌辭如何，碑中一字不載。

第二説見《太平廣記》五八，同杜光庭《墉城集仙録》内的《魏夫人傳》[①]，故事大致同顔碑，歌辭也缺。但已説到"太極真人發《排空之歌》，青童吟《太霞之曲》，神王諷《晨啓之章》，清虛咏《駕飈之詞》"。雖曰"吟"、"諷"、"咏"，既在金石絲竹之下，仍無别於歌。四個歌者之中，已有三個和孟郊《列仙文》相同，四首辭中也有一半彼此相合，這就使人物、唱辭、故事三方面得到聯繫，事情已開始明朗了。

第三説見《雲笈七籤》九六："四真人降魏夫人歌，共五章，并序。"序後備載"五章"之辭，比《列仙文》多一首，是其特點。據序，所謂"四真人"，和上二説内的四仙全同。太極所唱同《列仙文》的第四首；方諸所唱同第一首；清虛所唱有二首：一同《列仙文》的第二首，另一首開端作"紫霞舞玄空"云云，不在《列仙文》内，而《列仙文》的《金母飛空歌》又不在這"五章"内。

第四説仍見顔氏《仙壇碑銘》，乃前一故事的引伸。《雲笈七籤》一一四《西王母傳》内也有這一段；《太平廣記》十一曾剪裁其説入《大茅君傳》。這段情節略稱：魏夫人在世八十三年，於晉成帝咸和九年（公元三三四）隱化，清壘於陽洛山隱元之臺，受命爲紫虛元君、南岳夫人。王母偕馮雙珠等三十餘仙降於臺，授夫人以《玉清隱書》四卷。"神肴羅陳，金觴四奏，各命侍女陳'曲成之鈞'，九雲合節，八音零粲。於是，西王母

---

① 今校："録"原作"傳"，據明正統《道藏》洞神部譜録類竭字號改。

擊節而歌。歌畢,馮雙珠彈雲璈而答歌,餘真人各歌"。歌辭也不見於傳内,而另載於《雲笈七籤》九六。答歌不由魏夫人唱,魏夫人始終未唱歌。

總之,此一故事的有關部分可訂爲"清虚傳道"和"王母授書"兩節,主要人物有魏夫人、西王母、清虚真人、太極真人、方諸青童、扶桑神王和馮雙珠;除魏夫人外,其餘都曾唱歌。兩節中所歌甚多,僅傳七辭:五辭屬傳道,二辭屬授書。《列仙文》比各篇仙傳所見少三首,是《孟郊詩集》有缺少呢?還是諸仙傳有增廣?一時難斷。惟《列仙文》四歌内,既然帶到《金母飛空歌》一首,即説明此"文"所演的故事原已兼包傳道和授書兩節,並非只演傳道,不演授書,這一點頗有關係。

若用《雲笈七籤》、《太平廣記》所載諸歌辭去校對《孟郊詩集》四詩,字句頗有出入。最顯著處爲"五章"内方諸青童所歌較多四句。其後二句云:"超哉魏氏子(指魏夫人)!有心復有情。"既提到故事的中心人物,此二句當不可少。此外還有兩點也很重要:王母歌曰"駕我八景輿",清虚歌曰"迴我神霄輦……濁氣傷汝和",又曰"祝爾豁虚静",用了"我"、"汝"、"爾"三字,已入初級的代言體,比蕭衍七首《上雲樂》歌辭全作敍述體的,乃又一大進步!七曲由六仙分唱,是散辭;在曲本内雖多辭並列,却非成套之曲,和蕭衍《上雲樂》的七曲情形正同。

從上述種種看來,《列仙文》究竟是一篇什麽東西呢?要作肯定的回答,事情仍感不易。它既是演故事、有情節、有一定歌者的唱辭,第一步只能把它和唐詩内所有"游仙詩"、"夢仙謡"、"憶仙謡"、"謫仙詞"、"步虚詞"等劃清界限,因爲後者都無具體故事、情節、人物、歌者,彼此體裁不同,不應混淆。其次,這篇《列仙文》究竟因何而作?動機何在?作用如何?得追明白。但這是一件難事,只有推論,没有實證。兹不妨多列推論的假説出來,一一分析,淘汰其不可能的,而突出其可能的,然後它的性質才可指定。惟正面的實證一時雖無,若範圍大些的旁證還是不少。

第一假説:道家神仙之説原本荒誕唯心,有關的傳記和詩歌無非虚構。《列仙文》也許不是中唐作品,而是唐末道家如杜光庭所僞作,託名於孟郊的吧?曰:否。孟郊和顔真卿大致同時,顔作《仙壇碑銘》,集中

不止一篇，且有手書真跡傳世，絶非假造。《列仙文》既和它同時代，同題材，同人物，同出於文人手筆，無從獨認爲僞。顔碑不啻戲本中的情節説白，孟“文”不啻配合這種情節説白的曲辭，彼此是血肉相連的；故事説白出於顔，不僞，和它們完全契合的曲辭出於孟，何能獨僞？這時士大夫以神仙之説相賞，已成風氣，不能疑此“文”非中唐之作。如青童笙歌、暘谷（即扶桑神王）赴宴和王母乘八景輿等説，也見於曹唐游仙詩内，實無從否認它是唐代文藝。

第二假説：孟郊詩的作風，一般是求生避熟，務去陳言，雕鎪僻澀，力盤硬語。從這類角度去看“列仙文”，便覺得它託體塵俗，窠臼無聊，遠遠離開他的詩篇常態了。四詩也許不是孟作？曰：否。惟其此“文”是有用途的，孟爲適應其用，自不能不暫時收起自家風格的常態，去應付一下，並不足異。他的詩集内尚有《求仙曲》、《西上經靈寶觀》、《送王無懷道士》、《送蕭煉師》、《送王煉師》、《送道士》、《訪嵩陽道士》等作。既和這些人有來往，既已有了這些詩，適應某種作用，再作一篇《列仙文》，有何不可？集内還有《教坊歌兒》詩，足見他平日也接觸到優伶。孟與陸羽復稱莫逆，屢見詩篇，而陸羽就曾加入過“伶黨”，充過“伶正”和“伶正之師”，演過假吏、木人、藏珠等戲。——凡此種種，合併説明一點：孟郊一時高興，即事有作，以適應某種現實要求，寫了此“文”，便現身説法，摹擬了神仙口吻，形成一種“戲劇文體”；若再配以顔碑的故事説白，正會感到全文當行出色。他這樣做，是完全可能的；就難以用他集中的寫作常態來加以否定。清宋長白《柳亭詩話》三，引蔣杜陵説：“孟郊《列仙文》類六朝步虚詞。疑非唐人所能作。”這種説法太嫌空洞，不能解決問題。

第三假説：四詩縱出孟手，亦偶然寓意，聊以自遣而已，未必會真的適應什麽要求，起什麽作用？曰：誠如此，何取乎全篇有一個總名曰“文”呢？又何取乎每首作出分人歌唱的形式？更何爲採入賢安、南嶽、洛水、絳河等實象呢？難道這是詩歌中普通的用典使事嗎？四詩的文字本身（内容和形式）已足够説明了絶非作者個人即景抒情，或求仙慕道，此層也無待考慮。假如没有這些掩盖不了的客觀事實擺着，尚何必無中生有地找麻煩，去追求它是什麽“文”呢？根本就不認它是什麽問

題了。

第四假説:設若定要按照四詩的實況去求寫作動機,可否即循道家的神話來想,也許金母、清虚等仙,或其中某一仙,曾降孟郊之室,託他配合顔碑,補上此項唱辭,詩人同意了,然後集内便有了此“文”,事實會不會如此呢? 曰:這樣説雖作爲是帶神話色彩的笑話,也説不通。惟設想至此,已顯得問題越逼越緊,有些事理也就反映出來了。衆仙前後兩次會於魏夫人之室,至少唱了七歌,雖無從得知其即在晉代,但范邈和顔真卿的文内都是追記的往事,在往事中,歌早已唱了,辭早已有了,怎會尚待中唐時歌者本身來找孟郊補作呢? 顔碑只記事、記言,獨不記歌辭,非他不能代擬,以求記録的更完備;顔氏該認爲既然有事有言已够,不必再造歌辭。可是他既留下這一空白點未補,就替後世好事者生出事來了;孟郊縱不補作,遲早也必然會有别人來按照情況,補作齊全的。不過對這種補作歌辭以聯繫情節和説白的動機,我們還應加以分析:一種是低級的,專一作僞,供道教徒拿去直接蠱惑大衆。以孟郊這樣一個經常“吐奇驚俗”的詩人,雖也有一定的道家思想,似乎不會如此做。會如此做的,該是唐末杜光庭輩,他們幾乎以敷衍道教文獻爲其平生專業的人。孟郊作此“文”,確也用以聯繫顔碑的記事記言,但可能另有作用。

這裏便提出第五種假説來解決問題了:到孟郊室中求他作歌辭的,若説是從天而降的金母、清虚一班仙人,雖覺荒唐,若指爲當時現實中的“伶黨”或教坊,準備在舞臺上扮演金母、清虚等仙的伶人,那就並不荒唐了。如果雖接受來人之情,答應作了,所作或即此四首,或尚不止此,然後由旁人或仍由他自己,按照顔碑内容,配上敘事和説白,使其成爲一本較完整的戲文,因而題曰《列仙文》是可能的。及至編《孟郊詩集》時,編者將文内凡不是詩歌的部分通通抽掉,只留下詩歌入集;幸而對原題目“列仙文”三字尚無改動,連同原注歌者的四個名號和《飛空歌》一個名目,都保留下來了。照這樣的一件事,不但是現實的,而且是藝術的,不能指責孟郊爲僞造仙歌,傳播迷信。孟郊如果寫的是戲曲,僅僅取材於道家的傳説而已,比較顔真卿出於宗教信仰、一本正經地寫《仙壇碑銘》,已覺心物之間有所不同;若比杜光庭等所爲,甚至出於扶

乩，無非騙惑的（詳下文），便相去更遠了。或疑這種歌辭既配合説白後，也會用入講唱，而成爲“講唱文”，安見其一定是戲文呢？曰：詳按四詩用於前後兩場，乃由四色分唱，一面對魏夫人有所指陳，一面歌者各自表白，且已經入初級的代言，不象是由同一個藝人在場上所包辦的。唐代講唱主要的有種種變文，雖很發達，但尚未進步到分人代言一步，故《列仙文》的體裁仍以戲文的可能性爲大。

這一假説對前四説的不可通處，似乎已搞通了，但因尚無實證，且仍然存在問題，暫時也還是一個假説。兹先將有利於此説的一些旁證羅列如次——

（一）李白時代，較孟郊略早，曾在肅宗上元二年作《上雲樂》歌舞戲的致語，以適應此戲演出的需要（詳另篇）。《上雲樂》是漢代“總會仙倡”或元代“神仙道化”一類的歌舞戲，也以金母爲主角，歌辭存有梁陳舊篇八首，中唐演出時的歌辭未見。

（二）上文已提過：孟郊的好友陸羽，少時曾演假吏等戲。陸的文學甚好，並爲參軍戲撰詞數千言（見《樂府雜録》和陸羽自傳），是唐代文人寫作戲文的先例。

（三）晚唐孫魴《題梅嶺泉》詩：“侍從非常客，俳諧象列仙。”説明游宴當場的俳諧戲内表演了“列仙”的故事。這些和《列仙文》的名目既同，所演的也該是一類。

（四）中唐竇庠詩：“曲裹三仙會，風前百囀春。”題目是“觀樂”二字，不是“聽樂”，顯然指當時戲曲中曾演三仙相會的故事。“會仙”就是“列仙”，曰“列”，顯然有主從之分；曰“會”，必然出場的仙人多，情節多。對中唐盛行演出這類神仙歌舞戲來説，這也是一個有力的實例。

（五）中唐鮑溶有一篇《會仙歌》，並非劇本中的戲曲，而是用一首歌行來描寫一幕神仙相會的戲劇形象，把情節、場面、表演等寫得非常細膩生動、複雜美麗；戲中主角也是王母。這詩雖是“劇説”性質，但作者並非憑空抒感，該是面對眼前的實象來作攝影，顯然也不是“游仙詩”、“夢仙謡”一類。這又間接反映了中唐演出這一類神仙戲確乎很盛。

這裹對於“會仙”的戲劇關係，還要多説幾句，目的在幫助體會“列仙”的戲劇關係。“會仙”二字應該看作漢戲“總會仙唱”四字的省文，毫

不牽强。這“會”字可用梁戲《上雲樂》情節中的“瑶池會”、“金丹會”等爲實例(蕭衍《上雲樂》曲辭有“金書發幽會”,“摠金集瑶池”,“金丹會,可憐乘白雲”,“巡會迹天門”)。本來參預這種會的分子都限於仙人,其事完全不現實;其中雖有特寫異性關係的,如王母對穆天子,不過微微浪漫而已。後來却變了:先一變而爲仙凡相會,女是仙真,男是凡俗,情節偏重艷情,比較現實些了;唐傳奇中和演唐傳奇的戲文中,其例舉不勝舉。再一變而爲完全是人間兒女的幽會,快樂得飄飄若仙,並無仙人參加,也美其名曰“會仙”,事情則完全現實了,例如唐末葛鵶兒的《會仙詩》最顯著,而元稹的《會真記》更典型(“真”就是“仙”),戲劇關係也最突出。這是我國戲劇由“黄冠體”進到“香奩體”的過程(兩種體名見《太和正音譜》),也是由唯心主義到現實的一段發展。王國維對古劇中凡演仙怪故事的,認爲不算演故事(《戲曲考原》),就未免昧於大體了。通過中唐“會仙”的種種戲劇關係,覺得同時文藝中的所謂“列仙”,原本也可能有戲劇關係;這對於體認孟郊的《列仙文》原本是何體裁一層,是有幫助的。

這一假説——孟郊《列仙文》是戲文——除尚無正面的實證而外,在理論上究竟還存在那些抵觸呢?目前已感到的有兩點。其一,顔碑和孟文所託的故事和人物,完全一致,無待言了;就是遣詞命意方面,彼此也很調和。所以到了唐末,被杜光庭等融裁入“仙傳”的文體,覺得很合適,歌辭幾乎變成從衆仙口邊記録下來的了。本文題目曰“是戲文”的這一假説設若成立,孟“文”乃爲演戲而作,不爲傳道而作;作者所負的藝術責任是直接的,宗教責任是間接的。四詩對戲文或脚本説,是真的;對仙傳和仙倡説,分明是假的。試問:當時的戲劇果曾采用過這些歌辭以演出,而這些歌辭又果曾透過演戲以入於人耳、播於衆口,杜光庭距離孟郊不過七八十年而已,怎會不知?既知如此,他當真願意借俳諧的戲文入莊嚴的仙傳,不嫌自貶身價,不怕被人指摘嗎?雖説道家所有的威儀科範不比釋家,戲劇性本來很重,也許不在乎從這些地方去維持尊嚴,但情理上究覺不順,終還是個問題,要請精研道教情況的專家來幫助説明一下。

其次,有人説,仙壇靈異,是道教徒所玩弄的種種法術之一;其詩歌

作品不外通過扶乩的方式表現出來。即使大量生產，也不足奇；即使結合音樂，組織多人有類巫覡，分别代表衆仙真歌唱，也辦得到。道教徒入迷很深的，有如顔真卿，既信以爲真，畢恭畢敬地去作《仙壇碑銘》，在孟郊對此，或許也頗爲著迷，把原本出於乩壇的歌辭拿來潤飾過，後人替他編詩集，便把這四首編了進去。所以《列仙文》只是衆仙降壇所留下的一種"乩文"罷了，和戲文何干？——這一説值得研究，有待於收齊了有關資料，尤其是中唐的，作深入探討。唐代道家所有的戲劇，具體方式如何，本來尚未徹底查明。但是，仙壇上設若真的曾由男女道士多人代表衆仙，分别歌唱，那麽，縱未近於戲劇，已近於講唱了；假如穿起衣服，化了眉臉，作起科儀來唱，那不是戲劇又是什麽？孟郊起稿，通過乩壇拿出來，並無妨礙。由此推去，"乩文"和"戲文"也可能殊名同歸；唐代道家戲劇的方式之一或許就在此；把它看作解釋孟"文"的第六種假説，未嘗不可，且很有力。

唐代大史學家劉知幾面對《史記·滑稽列傳》描寫優孟演"活孫叔敖"的一段文字，不能理解，未經過悉心研究，乃加以駁難(《史通》二十)。大致説，人的衣冠談話，容或可以亂真；眉目口鼻，如何取類？他認爲優孟的化妝改容，至於酷似孫叔敖，是不可能的，不現實的。他又怪楚王見了"活孫叔敖"後，並未盤問敖所以復活之由，遽然便要恢復敖的相位，簡直是"夢中行事，豈人倫所爲"？他認爲除指優孟和楚王在做夢而外，另無可以理解。這真是一件煞費理解的事了！在一般情況下，歷史學家多識古今社會發展變化，其智慧見解必然高人一等，至少對於人事制度的判斷，在融會史材之下，總不至犯幼稚錯誤，何況在劉知幾，他是一位傑出的史學評論專家呢！想不到劉君自己對於古劇或古代"戲劇行動"的實況懵無所覺，一至於此，反而把司馬遷看成昧塞"人倫"，不好好地現實地去寫《史記》，却在裏面輕率下筆，胡作非爲，陷於癡人説夢。照劉君看來，古代"人倫"所能有爲的範圍，除掉實境和夢境而外，便不可能再有第三種境界——戲境，那也就糊涂、淺狹得可憐了！至於現實主義的史學家司馬遷告訴我們的絶不如此！我們尊敬他！

按表演人員的化妝術有高度效果，今天雖兒童也能體會。劉知幾卒於開元九年，而三十幾年後，距孟郊寫《列仙文》的時候已不遠了，崔

令欽在《教坊記》内曾記下盛唐職業舞女龐三娘、顔大娘化妝術的高明，能使"有年"、"多皺"的老臉皮變成少容，雖在臺下相遇，也看不出來，能變"眼重臉深"爲美盼横波，雖她的家裏人也不能識破(曾慥《類説》七)。崔君當時所及見的，劉君應也及見；劉君豈因生活嚴肅，平時"未嘗識倡優之門，不曾於喧嘩縱觀"(元稹《誨侄等書》)[①]，所以對此等事非常隔膜，甚至影響了他對《史記》的了解嗎？他不考慮優孟扮孫叔傲的同時，是可以由配角一人另扮楚王的；二人在真楚王前，共演"驚殿"、"命相"、"謀婦"、"歌廉"諸情節，然後感動得真楚王大悟，對於功臣的後裔，馬上降旨改善待遇。優孟和楚王何嘗是白日做夢？不過一個白日演戲，一個白日看戲罷了。劉君對於這種戲劇活動的體驗，能達到"夢中行事"這一點，已算不易了；看來他是幾經躊躇，然後才得到這一結論的，並非率爾下語；論其實，雖不中，已不遠。劉君設若再進一步，便會恍然有悟，而知道只要就自己已有的成説中，變换得一字，便落到"戲中行事"的真象上面來了。可惜他還差這一點點兒，竟因對古劇的太不理解，而貶低了自己對古史理解的水平，致遭明代文人楊慎、李贄，清代文人浦起龍等的非笑，不能説不是一件憾事！

當我們面對孟郊的《列仙文》想推測出一個結果來時，不妨借鏡及此，故於此篇之末，詳加論列，并非閑話。

一九八一年十月，在揚州師院。

(原載《學術月刊》1983年第3期)

① 今校："識"原作"登"，"喧嘩"後衍"處"字，"《誨侄等書》"原作"《戒侄書》"，據《四部叢刊》本《元氏長慶集》改。

堅決廢除"唐詞"名稱

唐代歌辭名稱,只有曰"曲",或"曲子",或"大曲"。所謂"唐詞"是由宋人喊出來的。以後則習非成是,愈喊愈響,於今爲烈。文學史大受其害。

喊"唐詞"的錯誤,等於喊"明版《康熙字典》"!喊"唐詞"等於强制執行"宋帽唐頭",或"宋履唐足"。如此乃數典忘祖,侮辱先民,罪莫大焉!

舉民公認:"漢唐文化是我國文化史上的兩座高峰。"如今憑什麽硬把唐代拉下來,教老爺爺預循後代子孫的足跡,而要老人家跟着孩子們向前跑呢?通不通?合不合理呢?

於此舉兩件史實,請大家注意:(一)所謂"依調填詞"的"詞",並非始於北宋。初唐李靖早有七百首格調一律的《兵要望江南》。所謂唐代的李衛公,是指初唐的李靖,不能胡扯爲晚唐的李德裕(恐怕是《四庫全書總目提要》先胡扯的)。(二)唐玄宗李隆基與其三大臣蘇頲、許景先、賀知章唱和《春臺望》之作,於句數、字數、平仄無不一律,爲了什麽?非爲了歌唱而何?《春臺望》之"望",何别於詞調内的《望江南》、《望遠行》、《望月婆羅門》之"望"?他們君臣四人在盛唐時就"依調填詞"了。假如算唐詞開端的賬,會輪到李白的《菩薩蠻》等嗎?揚州師範學院畢業的王小盾博士對李靖的《兵要望江南》七百首有詳考,我編的《敦煌歌辭總編》内,共收辭一千三百首,剔除那些宗教歌辭、内容討厭的而外,出於民間歌唱的,還有六百多首,堅決抵制"唐詞"名稱不用。

我和夏老友誼很深,我擁護他獲"一代詞宗"的稱號。但對夏老生前慣用"唐詞"一名,期期以爲不可。近來見有張璋和黄畬二君出版《全唐五代詞》一書,難保不是受夏老影響。

(原載《詞學》1988 年第 6 輯)

與王季思論古劇角色及《西廂記》注本書

一

季思先生道席：

前復一函，諒達。接《西廂記》，承厚貺，感謝不盡！適趕寫稿，無充裕時間細讀。略有所見，斗膽疏發於後，以爲報盛意者，或者在此。若先生於《後記》中所云："使此本於再版時更能滿足讀者要求。"則愧無所應，仍賴先生鴻裁耳。以下所述。隨筆寫成，不辭之處，幸諒之。

（一）弟方寫《唐戲弄》，於唐戲脚色，能肯定者，參軍、蒼鶻而已。因此二色，未必能裝旦，乃思唐戲中旦脚不能無名，只好用釋文瑩《玉壺野史》（書成於元豐年間）述韓熙載姬妾"與賓客生旦雜處"語，以"旦"名之。承認旦在五代戲劇中必已用，甚至沿晚唐之遺。苦於在唐代資料中，尚未見明文。大著中已引《玉壺野史》，未知何以不肯定"生旦"名目至遲始於五代，而仍用元劇資料，釋爲"狚"或"呾"，拙意旦義不能釋，惟有暫時闕疑，先肯定其時代要緊！今時代既在五代以前，非用五代以前之説不能定其義（馬令《南唐書·韓熙載傳》用《玉壺》語，而曰："與賓客聚雜"，芟"生旦"二字，何歟？或彼不得解之故）。大著謂："旦之别於他妓，正在其擅長歌舞，即'呾'曲也。"誠然歌舞之技，重在旦，惟生、淨、丑……諸色，亦未嘗不歌舞。元劇在生旦皆唱。又謂"呾"爲"踏"之音轉，以成歌舞之義。竊以爲論義，"呾"不能爲"踏"；取"踏"之音義，又兼顧不到唱，究不美滿。請廢音轉之説不用。

（二）末與酸，皆五代戲劇中脚色名，可以肯定。馬令《唐南書·舒雅傳》載韓熙載"不拘禮法，嘗與雅易服燕戲，猱雜侍婢，入末念酸，以爲

笑樂。"即謂韓、舒去生,或末,或酸,而令侍婢去旦,共演戲也。末與酸應是一色二名,要以末爲主。所扮者措大,或秀才,總之是書生、士人;謂之酸,則無所逃;謂之癡、木,則遠矣。大著謂"木大即蒼鶻,更音轉而爲末",似乎難通。以張君瑞之人物個性,謂之不脱秀才酸味則可,謂之有"癡呆可笑"之一面(大著200頁,"紅云:癡人!……"),在鶯、紅眼中時或有之,或許正是其可憐惜處,絶非真癡木。即一般正生、小生所扮,與癡木人物,究隔一層。以唐戲言,歌舞戲中生旦爲主,參軍戲中參鶻爲主,合之,仿佛後世之"生、旦、淨、丑"。若合生丑二色爲一,毋乃不可。拙意"末義難通,亦姑存疑",仍請廢音轉之説不用。音轉法,興於王觀堂:"柘枝"轉爲"赭氏","撥頭"轉爲"拔豆","轉踏"轉爲"纏達","婆羅"轉爲"鮑老","参軍"轉爲"淨"(此原徐渭説)……真正可靠者不多見,其法已被濫用,不如置之。弄愚痴起於南北朝時,謂其演變爲元劇之末,容不妨;馬書指明"入末念酸",則末與酸義聯繫已定;謂副末得癡木意可,若正末,仍以生視之爲是。高見以爲如何?乞詳教,弟於唐戲脚色分爲生旦與參鶻兩組,以比附後世之生旦淨丑,亦正在徘徊中,願得先生一言以是非之也。

以下就大著注釋,略貢瑣屑,都無關大體耳。因弟於春間曾釋"敦煌曲"内文義,尚記得許多,即就所用言之,以廣先生之參考。

(三)二九頁,"湯",在金元曲中確是擦着意。在唐人俗文藝中,"湯"或"蕩"均是衝撞之意。(如《愛女文》:"路上逢人須斂手,尊卑回避莫湯前。"《王陵變文》:"不但今夜斫營去,前頭風火亦須湯。")《通俗編》引《宋書·孔凱傳》:"每戰以刀盾直蕩。"同唐義。

(四)七六頁"風欠",唐人用"風醋",義同,與"措大"義通。敦煌曲:"暢平生,兩風醋。""酒醒後,多風醋。"柳詞:"算風措實難描。"清真詞:"歌時宛轉多風醋。"

(五)八九頁"嘍囉"乃六朝語,唐頗流行。意不外幹辦、聰明、狡猾。宋《緗素雜記》、《能改齋漫録》、清《通俗編》均有詳考(《通典》一四二"韻調婁羅",應訓新穎,在諸家説前)。

(六)一〇四頁杜韋娘,乃曲名,當然本於人名。顧杜娘本事未詳(謝秋娘本事亦不詳,考《望江南》調者,久引爲憾)。周文質劇,究不知

託於何事。

（七）一三一頁“尤……”，柳詞中有七八種不同語。唐辭早用，見《雲謡集・洞仙歌》。

（八）一三八頁《小桃紅》曲隱藥名，當自宋陳亞等隱藥名詞來。唐詩中恐亦有。

（九）一五四頁“穩秀”，與《文心雕龍・隱秀篇》之“隱秀”是否有關？“隱秀”二字對待，“隱”指“秀”而不露者。

（十）一五六頁“不中留”之“中”，如作去聲，於義合，於調格合否？或者不是去聲之義，不妨再考。

（十一）一六五頁“大小車兒”，或指大車及小車。

（十二）一八〇頁之“即目”，可否爲“即日”之訛文？

（十三）一八六頁“靈鵲”，唐人常用。《古禽經》（未詳時代）：“靈鵲兆吉，怪鵬塞耳。”

（十四）一九六頁“下風香”、“傅過粉”，語意顯然是鄭爲人劣，只合拾敗殘，却不必指拾鶯。凌曰“謬陋”，須酌。

匆匆閲過，不及揣摩；以後如有所得，容再呈拙。惟已覺先生於此事用力甚深！自有王作以來，恐無人能逾此。每引元曲五六條以斷一義，使顛撲不動，尤令人佩。徐嘉瑞《元方言考》，本是初步工夫，難以擬大著。近年出版張相著《詩詞曲語辭匯釋》，於宋詞元曲引證頗博，先生想已過目。其書於唐詩例尚多疏漏未舉。大著於並世人之著作，不明糾其失，方法甚合。弟寫敦煌曲二稿，未能如此，辯難頗直率，恐終不宜。近寫《唐戲弄》稿，於觀堂以下六七種戲劇史、戲曲史中，唐代部分之未合處，都加辨正，幾乎不留餘義。此稿無論如何，爭取與世人見面。撮舉其中不明了之辭義，不能解決之問題，爲《唐戲百問》，附載稿後。惟擬先油印百問，求教於國内學者之相諗者，看能取消得若干問，便佳。大約中秋前後，定以此事奉煩先生，届時尚祈不吝指示。近年風氣中，仍難遇得切磋學問之師友。大抵敷衍應付而已，絶少有踏實放言者。近以瞿禪先生屢示意，因將拙稿《教坊記箋訂》寄去，乞指錯。月許，尚未得復，恐事忙故。尊處有《教坊記》之足本否（足本比通行叢書本，多出不知若干，清初尚傳。弟已輯佚文十餘條，有頗重要者）？或其它精

本否？有《格致叢書》、《百名家書》或《五朝小説》否？拙稿内尚缺此三叢書本未校。便中乞示及，爲感。

此間有一女藝人趙健貞，年十九，演荀慧生本《紅娘》劇，頗妙，暇輒賞之。得讀大著，於看《紅娘》劇，頗得新趣。

敬祝康樂！

弟中敏拜

七·十八·午

《通俗編》内引《教坊記》"漢武時"云云釋"吃鎚"，即叢書本所無。

附記：這是50年代中期中敏先生從成都四川大學寄來的一封信，偶然從舊信中發現。中敏是瞿安師在北大任教時學生，在同門中年輩最長，我與盧冀野、唐圭璋都尊他爲大師兄。解放後他生活道路坷坎，而著述益自奮勵。去年他在揚州謝世，我致書相挽，説他"耿耿孤懷，同門共仰；煌煌巨著，歷劫常新"。可想見其爲人。

季思——壬申秋月

二

季思學長兄道席：

十四日手教敬讀。承教種種，至感且佩！尤以指拙著《初探》一書，體例未善，不能提綱挈領一層，最爲中肯，他人所不肯言，於我裨益極多，也謹此致謝。弟謂樂曲歌辭内，齊言雜言同時發展，乃指五代及其以前。五代以後，確已轉變，有如來教所云。盛唐及其以前之長短句歌詞，將來可能逐漸發現。《初探》"時代"一節臆測開天間有《菩薩蠻》、《感皇恩》、《内家嬌》、《别仙子》、《婆羅門》之類，究竟能從臆測的假定，被證實爲肯定否，或此種假定，能被證明是錯覺，根本不成立否，乃此中一重要關鍵。惜乎兩年以來，或進之，或退之，或肯定之，或否定之，都尚無人有意見發表（或有而弟未見）。大概大家手邊未碰上有力的材

料，所以也就暫擱不談。實際上材料是可能發現的，只要有一些人，集中力量去探討。兩年以來，弟僅發現三四條範圍接近的材料，還不够解決上項問題，但已深信潛在的材料，一定不少，不是没有。例如——

（一）葉德鈞先生發現唐文宗太和三年（公元八二九），成都已有"雜劇"（《李德裕文集》卷十二，論杜元潁事第二狀），且有男女合演之可能（他不信此爲真的戲劇，弟去長函，舉多證，勸他信，若弟則已堅信）。

（二）玄宗六歲時，曾在武后前，舞《長命女》；其弟五歲，演《蘭陵王》大面戲；其妹四歲，舞《西凉》（《全唐文》二七九，鄭萬鈞作《代國長公主碑》）。

（三）天寶十三年，崔懷寶咏爭辭，比《望江南》僅多三字（《初探》四八四頁）。《長命女》與《蘭陵王》的宋詞，皆長短句，初唐不知如何。可能從北齊"蘭陵王入陣曲"起，即唱長短句，亦可能早期都唱詩體，入宋才敷演爲長短句。弟認爲這類材料積聚多了，總有一天，會揭穿它的真相耳。

承允代訪《格致叢書》的《教坊記》，並代録全文賜寄，極爲興奮。如有一分可能，務求吾兄進行一分，希望終於達到目的（惟求影抄，或經過精校）。弟另向北京、杭州、昆明友人方面請託，結果均尚不如吾兄方面情形較好，有幾分希望。前懇轉董先生函，已轉否？其人尚在尊處否？匆匆并頌。

暑安。

弟中敏上

三・卅一

《李文饒文集》九，《誅張谷等，告示中外敕》云："張沿並男歡郎等……"可見歡郎、紅娘是唐代少男少女習用的名字。鶯鶯弟名歡郎，同例。

《文學遺産增刊》内有作者江慰廬，兄識其人，知其地址否？弟亟欲請教他一問題，苦於無從通信。敏又及。

大著《西厢記》注三本四折，論"科泛"乃本於道教儀注之所謂"科範"，甚切。下列材料或可供參考——

科儀——《全唐文》三〇三載天寶間崔明允作龍角山老子宫觀"金

笨齋頌”，謂“觀主郭處寂”“躬執科儀，爰謀法要”（崔明允前有崔尚《新桐柏觀頌》稱司馬承禎“科笨教戒，博綜無遺”）。

格範——魏晉以來習用之。《宦門子弟錯立身》戲文《紫蘇丸》曰：“把梨園格範盡翻騰。”

格樣——同上戲文《調笑令》：“我這爨體，不番黎，格樣全學賈校尉。”

格調——魏晉以來亦習用。同上戲文又説白：“曲按宮商知格調。”

窠段——不知即“科段”，與今日“身段”同否。宋人《應用碎金》三七：“……宮調、管色、窠段、關捩……。”

上文謂玄宗之弟五歲時“弄蘭陵王”，其人當時爲衛王（玄宗即位，改封爲岐王）。原碑文曰：“岐王年五歲，爲衛王，弄蘭陵王，兼爲行主詞曰：‘衛王入場。咒願神聖神皇萬歲……孫子成行。’”以下“咒願”云云，或是儀式上不可少之頌辭。然別無所見，不知究竟是此意否。高見以爲如何？乞賜教（“兼爲”之説，亦不可解。衛王既充演員，化裝爲蘭陵王，如何又能兼以戲外人作致語?）。

因失眠，肩臂痛，草率不敬，乞諒。

弟　敏

（原載《藝術百家》1992 年第 4 期）

[General Information]
书名=唐艺研究
作者=任中敏著
丛书名=任中敏文集
页数=292
SS号=13562975
出版日期=2013.12
出版社=南京：凤凰出版社
ISBN号=978-7-5506-1932-6
中图法分类号=J809.242-53
原书定价=38.00
参考文献格式=任中敏著.唐艺研究.南京：凤凰出版社，2013.12.
内容提要=本书主要内容包括：唐戏述要；唐代能有杂剧吗？；戏曲、戏弄与戏象；几点简单说明；与俞平伯先生商榷李白的清平调问题等。